

VORREDE

Bei der Abfassung dieser Hornschule glaubte ich über die Grundelemente der Musik hinweggehen zu können, denn wer sich diesem Instrument widmen will, muß über dies Rüstzeug von vornherein verfügen. Es ist wirklich ganz unmöglich, das Hornblasen ohne musikalische Vorkenntnisse erlernen zu wollen.

Ich halte es auch für überflüssig, hier den Schüler über die Haltung des Hornes oder über die Beschaffenheit des Mundstückes belehren zu wollen. Dies ist Aufgabe des Lehrers; denn er ist allein in der Lage, den Schüler über die Haltung des Instrumentes und über die Führung der Hand in der Stürze wirklich zu unterrichten. Die richtige Haltung der Hand in der Stürze ist sehr wesentlich, weil sie von Einfluß bei der Bildung des Tones ist.

Diese Schule ist für Wald- (Naturhorn) und Ventilhorn geschrieben. Ich empfehle dringend, zuerst das Waldhorn zu erlernen, um wirklich in den Besitz eines schönen Tones zu gelangen. Leider haben ihn nur sehr wenige Hornisten, weil sie das Instrument nach Art des Pistons oder der Posaune behandeln und es dadurch seines ihm eigenen Charakters berauben.

Ein Teil der in diese Schule aufgenommenen Stücke ist für zwei Hörner geschrieben. Spielen die Schüler abwechselnd beide Partien mit dem gleichen Ansatz, so lernen sie das Instrument in seinem vollen Umfang wirklich kennen. Der Schüler übe nur die Stücke, die sein augenblickliches Können nicht übersteigen. Er gehe auch nur stufenweise, von Lektion zur Lektion, vor und halte streng die Reihenfolge der einzelnen Übungen inne. Der Schüler sollte mit Üben aufhören, wenn er merkt, daß er ermüdet und daß die Schönheit des Tones nachläßt. Machen wir uns den Grundsatz des berühmten Hornisten Dauprat zu eigen, der einmal sagt: »Arbeitet wenig auf einmal, aber oft«.

Und so hoffe ich, daß die Mühe, die ich an dieses Werk setzte, nicht vergeblich war, und daß die Schule zu ihrem Teile mit dazu beiträgt, wirklich gute Hornisten heranzubilden.

Allgemeine Bemerkungen

1. Die Wahl des Mundstückes ist von größter Wichtigkeit. Sie muß sich nach der Stärke oder der Schwäche

PREFACE

In the compilation of the present Method for the Horn, I have not considered it requisite to deal with the elementary principles of music, seeing that those intending to devote themselves to the study of the instrument would necessarily have had to master them beforehand. It would, indeed, be absolutely useless to attempt playing the horn without such preliminary musical knowledge.

For a similar reason, I have likewise dispensed with lengthy observations and explanations concerning the correct way of holding the horn, the proportions of the mouthpiece and other particulars, which I consider superfluous here. They are all of them matters of detail properly appertaining to the province of the teacher, who must show the pupil how to hold his instrument and the proper way of inserting his hand in the bell.

The latter manipulation is a most essential point in horn playing, as the quality of the tone is thereby influenced and modified.

The present Method is intended both for the Natural or Stop-Horn and for the Valve or Ventil-Horn.

In order to obtain a thorough mastery in horn playing, it is extremely advisable to begin with the study of the Natural Horn, for the purpose of acquiring the true quality of tone characteristic of the instrument and which is attained by but few hornists. They generally treat the instrument as though it were a Cornet à pistons or a trombone, thereby depriving it of its genuine character.

Some of the pieces contained in this work are written for two horns, to enable pupils to play both parts alternately and thus become acquainted with the entire compass of the instrument; the reasonable compass, that is, as it has been established by the most eminent professors.

The pupil should only attempt those pieces which are proportionate to his powers and study the exercises contained in the present "School" consecutively, in the order in which they are presented.

"Short practices often repeated" — the maxim of the celebrated hornist Dauprat — shall also be our own motto.

"As soon as the lips are getting fatigued and the tone becomes uncertain", practice should be discontinued.

I venture to hope, that the care I have bestowed upon this work will not have been expended unprofitably, and that, supplemented by the efforts of teachers, it may be the means of

PRÉFACE

En composant cette Méthode de Cor, je ne me suis pas cru obligé de donner les principes de la musique, car les Personnes qui se destinent à l'étude de cet instrument, doivent nécessairement les posséder d'avance, et vouloir jouer du Cor, sans avoir solfié, serait vouloir une chose absolument impossible.

Je me suis aussi dispensé d'écrire de longues observations, pour les élèves, soit sur la « tenue du Cor » soit sur les « proportions de l'embouchure » et autres recommandations que je trouve superflues, car tout ceci doit être l'affaire du professeur, c'est lui qui doit choisir l'instrument et l'embouchure, et enseigner à l'élève comment on doit tenir le Cor, et faire agir la main dans le pavillon.

Bien tenir la main dans le pavillon, est une chose essentielle, car elle influe sur la qualité du son.

Cette méthode est composée pour Cor simple (cor d'harmonie), c'est-à-dire, sans pistons ni cylindres, et pour Cor chromatique, c'est-à-dire, avec pistons ou cylindres.

Pour bien savoir jouer du Cor, il serait urgent d'apprendre d'abord le Cor simple, afin de s'approprier la qualité du son sur cet instrument, que bien peu de cornistes possèdent, parce qu'ils jouent du cor à la façon du Cornet à pistons ou du Trombone, et lui ôtent ainsi son caractère propre.

Une partie des morceaux contenus dans cette méthode sont écrits pour deux cors, afin que les élèves jouant alternativement les deux parties, avec la même embouchure, parviennent à connaître toute l'étendue de l'instrument, je dis, l'étendue raisonnable, telle que nos meilleurs artistes l'ont maintenant déterminée.

L'élève ne doit exécuter que de la musique proportionnée à sa force, et par conséquent s'astreindre à n'étudier les leçons de cette méthode que successivement et dans l'ordre où elle est présentées.

« Travailler peu et souvent », voilà la devise du célèbre corniste Dauprat, qu'elle soit donc aussi la nôtre.

« Aussitôt que les lèvres se fatiguent et que le son s'altère » on doit s'arrêter.

J'ose espérer que les soins donnés à cet ouvrage ne seront pas jugés inutiles, et que joints à ceux de Messieurs les Professeurs, ils pourront contribuer à former de bons élèves pour un instrument, qui est sans contredit un des plus importants dans l'orchestre moderne.

der Lippen des Schülers richten. Es ist aber unmöglich, hierfür irgendwelche Richtlinien zu geben. Der Schüler muß sich hierbei der Erfahrung seines Lehrers, den er sich am besten vor Beginn des Studiums wählt, anvertrauen.

2. Das Mundstück wird an die Lippen auf leichte natürliche Weise in der Mitte des Mundes angesetzt und ja nicht etwa nach den Mundwinkeln zu. Bei der Bildung des Tones muß das Mundstück ziemlich fest an die Lippen gedrückt werden.

3. Will man den Ton frei angeben, dann muß man eine genügend große Öffnung zum Durchblasen der Luft zwischen der Unter- und Oberlippe lassen, auch deshalb, weil die Zunge hinreichenden Spielraum braucht, um die Töne auf natürliche Art einmal stark, einmal schwach anschlagen zu können. Man hüte sich davor, die Backen aufzublasen, oder das Gesicht zu verzerren. Bei absteigenden Noten gebe man mit den Lippen ein wenig nach, bei aufsteigenden ziehe man die Lippen umso fester an, doch ohne sonst den Ansatz irgendwie zu verändern.

4. Die Haltung der Hand in der Stütze des Instrumentes ist nicht minder wichtig. Erstens beeinflußt sie die Schönheit des Tones, dann erleichtert sie aber auch die Ausführung schwieriger Passagen. Dies gilt sowohl für das Natur-, wie für das Ventilhorn. (Siehe Abbildung Nr. 3.)

5. Die Wahl eines guten Instrumentes ist dem Urteil eines geschickten Lehrers zu überlassen, der das Horn vor dem Ankauf genau probieren und untersuchen muß, ob es allen Anforderungen an Reinheit und schönem Ton entspricht. Besonders bei Ventilhörnern achte man auf reine Stimmung.

6. Beim Atemholen muß man sich daran gewöhnen, nur Luft zu schöpfen, wenn eine Pause vorhanden ist oder aber nur dann, wenn wirklich der Atem nicht ausreicht. Hierbei darf man das Instrument aber nicht absetzen.

Zum Schluß empfehle ich noch das Ausgießen des Speichels, welcher sich in den Röhren leicht ansammelt, nie außer acht zu lassen. Dadurch wird nämlich das Überspringen der Töne verhindert, was so oft bei mindergeschulten Hornisten vorkommt.

forming good pupils and increasing the number of competent performers on an instrument which may be justly described as one of the most important in our modern orchestras.

General Observations

1. The selection of the mouthpiece is a matter of the greatest moment and must be determined by the relative thickness or thinness of the pupils lips. It is impossible to give precise theoretical or practical indications on this subject; it should be left entirely in the hands of the experienced teacher, who will have been chosen before study is commenced.

2. The contact of the mouthpiece with the lips should be an easy and natural one, in the centre of the mouth — not by any means tending towards the corners of the mouth — pressing the mouthpiece rather firmly to the lips in producing the tone.

3. In order to produce the tone freely, the lips should be left sufficiently wide apart to allow for a passage of the air and also that the tip of the tongue may have free play to produce the tones in a natural manner, both loudly and softly, without inflating of the cheeks or other contortions of the face.

4. The proper position of the hand in the bell of the instrument is likewise a matter of the utmost importance, both as affecting the quality of the tone and facilitating the execution of brilliant and difficult passages, whether it be on the Natural or on the Ventil-horn. (See diagram No. 3.)

5. The choice of a good instrument, which — and this applies particularly to the chromatic horn — must be accurately toned, should be entrusted to judgment of a competent teacher, who will be careful to test the instrument in regard to the essential conditions of purity and good quality of its tone, before a final selection is made.

6. Concerning respiration, the pupil will have to accustom himself to taking breath, during the progress of a performance, in such places only where it becomes a physical necessity. In no case, however, should the mouthpiece be removed from the lips, unless it be warranted — as for instance in a symphonic work — by the occurrence of many bars of rests.

Finally, I would recommend careful attention being paid to the ejection of the moisture which easily accumulates in the tubes during performance, so as to avoid the unpleasant coughs with which mediocre hornists have rendered us familiar, whose musical training generally and study of the art of horn-playing in particular have been altogether problematical.

Observations générales

1. Le choix d'une embouchure est de la plus haute importance, ce choix se fait suivant la grosseur et la finesse des lèvres de l'élève, il est impossible de donner à ce sujet des indications précises, soit théoriques, soit pratiques, il faut pour cela se rapporter entièrement à l'expérience du professeur que l'on aura préalablement choisi, avant que d'entreprendre l'étude du cor.

2. La tenue de l'embouchure sur les lèvres doit se faire d'une manière aisée, au milieu de la bouche et non vers les coins, en y appliquant assez fortement l'embouchure afin de pouvoir émettre un son.

3. Pour émettre un son, d'une manière franche, il faut laisser une ouverture suffisante entre la lèvre inférieure et la lèvre supérieure pour le passage de l'air, en sorte que le bout de la langue puisse aisément circuler, afin de produire des sons, d'une façon naturelle, tantôt avec force, tantôt avec douceur, sans gonfler les joues, ni faire des grimaces quelconques. Si l'on veut descendre, on lâchera les lèvres, et on les serrera si l'on veut monter, mais sans rien changer à la tenue de l'embouchure.

4. La tenue de la main dans le pavillon de l'instrument est aussi d'une importance capitale, pour la qualité du son d'abord, puis pour l'agilité et la facilité dans l'exécution de passages brillants et difficiles, soit sur le cor simple soit sur le cor à pistons ou à cylindres.

(Voyez figure Nr. 3.)

5. Le choix d'un bon instrument qui soit accordé d'une manière juste, surtout en ce qui concerne le cor chromatique, est à soumettre à la compétence d'un habile professeur qui doit l'essayer avant l'achat, afin de s'assurer s'il est d'une bonne facture, et s'il peut remplir les conditions indispensables soit sous le rapport de la justesse soit sous celui de la qualité du son.

6. En ce qui concerne la respiration, il faut s'appliquer à respirer dans le courant d'un morceau qu'aux endroits où la nécessité se fera absolument sentir, mais sans ôter l'embouchure des lèvres, à moins que, comme dans une symphonie, il y ait beaucoup de mesures de mesure de mesure.

Et pour dernière recommandation je dirai qu'il faut toujours avoir soin d'ôter l'eau qui s'amasse facilement pendant l'exécution, afin d'éviter les toux si fréquents chez la plupart des cornistes médiocres, dont l'éducation musicale et les études sur l'art de jouer du cor ont été à peu près nulles.

INHALT

	Seite
3 Abbildungen: Die Haltung des Horns	
Vorrede	
Vorbereitende Übungen. Der Anschlag	
der Töne	2
Der Zungenstoß	4
Kleine Übungsstücke mit Zungenstoß . .	8
Duette	12
Gestopfte Töne	21
Die Ventiltöne	22
Leichte Volkslieder als Vortragstudien .	24
Die Transposition	28
Tonleitern in Dur und Moll	29
Übungen für Naturhorn in der diatonischen	
Tonleiter	35
Übungen in den Intervallen	36
Übungen in den chromatischen Intervallen	
Chromatische Übungen	38
Gebundene Töne	40
Fortsetzung der Duette	42
Die Verzierungen in der Musik	48
Leichte, fortschreitende Übungsstücke . .	52
Übung zum Aushalten der Töne	60
Übungen in der C-Dur Tonleiter	62
Tonleitern verschiedener Tonarten . . .	64
Gebrochene Akkorde	65
Dreißig Übungsstücke für die Artikulation	
Das gleichzeitige Hervorbringen doppelter	
und dreifacher Töne	72
Das Echo	74
Praktische Ratschläge für Orchestermusiker	
Sechs charakteristische Studien	81
Sechs große Präludien	88
Anhang. Schwierige Orchesterstellen,	
welche sich in Symphonien und Opern	
vorfinden	95

CONTENTS

	Pag.
3 Designs: The manner of holding the	
horn	
Preface	
Preparatory Exercises on tone production	2
The Tongue-Stroke	4
Short Exercises on the Tongue-Stroke . .	8
Duets	12
The "stopped" or closed Notes	21
The tones of the Ventil-horn	22
Easy Popular Airs (Volkslieder) for the	
development of taste and expression . .	24
Transposition	28
Major and minor Scales	29
Exercises for Natural horn, on the dia-	
tonic scale	35
Exercises on the Intervals	36
Exercises on the chromatic Intervals . .	37
Exercises on the chromatic scale	38
Slurred Notes	40
Duets	42
The Embellishments in Music	48
Easy and Progressive Exercises	52
Exercise for sustaining the tone	60
Exercises on the scale of C major	62
Scales in different Keys	64
Divided chords	65
Thirty Exercises for Articulation	67
Simultaneous Production of double and	
triple Tones	72
The Production of the Echo	74
Practical Hints to the Orchestral Artist	
Six Characteristic Studies	81
Six grand Preludes	88
Supplement. Difficult orchestral passages,	
to be met with in Symphonies and Operas	95

TABLE

	Pag.
3 Figures: La manière de tenir le cor	
Préface	
Premiers exercices pour apprendre à	
frapper les sons	2
Des coups de langue	4
Petites Études sur les coups de langue . .	8
Duos	12
Les sons bouchés	21
Lessons produits par les pistons ou cylindres	
Airs populaires faciles pour former le goût	
et l'expression	24
De la transposition	28
Gammes majeures et mineures	29
Exercices sur la Gamme diatonique	
spécialement pour le cor simple	35
Exercices sur les Intervalles	36
Exercices sur les Intervalles chromatiques	
Exercices sur la Gamme chromatique . .	38
Des Notes coulées	40
Suite des Duos	42
Les agréments de la musique	48
Études faciles et progressives	52
Étude des sons filés	60
Exercices sur la gamme d'Ut-majeur . . .	62
Gammes en différents tons	64
Accords brisés	65
Trente exercices sur les articulations . .	67
Des sons doubles et triples que l'on peut	
produire sur le cor	72
De l'Echo, que l'on peut produire sur le cor	
Conseils pratiques pour l'artiste de l'or-	
chestre	75
Six Études caractéristiques	81
Six grands Préludes	88
Supplément. Passages difficiles se rencon-	
trant soit dans la Symphonie, soit dans	
l'Opéra	95

Vorbereitende Übungen

Preparatory Exercises

Premiers Exercices

Der Anschlag der Töne

On tone production

Pour apprendre à frapper les sons

Der Ton ist frei mit der Zunge anzuschlagen, besonders hüte man sich vor dem Aufblasen der Backen.

The tone should be given out freely with the tongue, and without inflating the cheeks.

Attaquez franchement les sons avec la langue, évitez de gonfler les joues.

1.

2.

3.

4.

5.

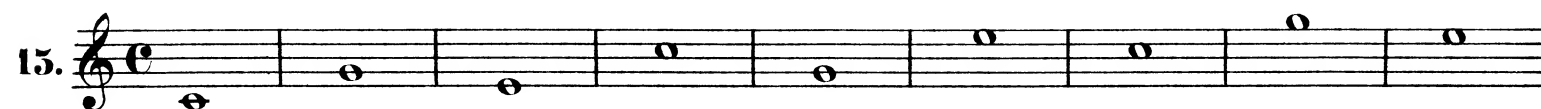
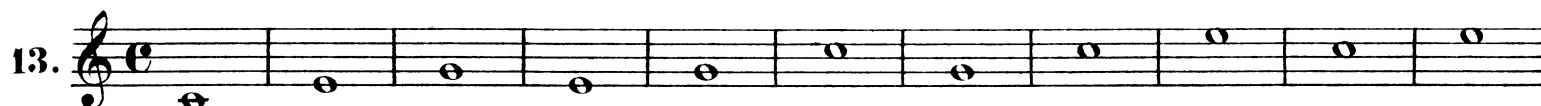
6.

7.

8.

9.

10.



Der Zungenstoß.

The Tongue-Stroke.

Des coups de Langue.

Man beachte, daß jede Note mit gleicher Stärke angeblasen und ausgehalten werden muß, um eine vollständige Gleichheit zu erzielen. Man achte ferner auf das freie Anstoßen mit der Zunge, um sich nicht die abscheuliche Gewohnheit anzueignen, die Töne mit der Kehle herauszupressen.

Care must be had to impart to every note the same degree of force, so as to ensure perfect equality. The notes should be given out freely with the tongue only, the pupil being cautioned against contracting the repulsive habit of squeezing out the tone from his throat.

Il faut avoir soin de donner à chaque note le même degré de force, afin que l'égalité soit parfaite. Que l'attaque des notes soit faite avec la langue, pour ne pas contracter l'habitude monstrueuse de pousser les sons avec le gosier.







14. 

15. 

16. 

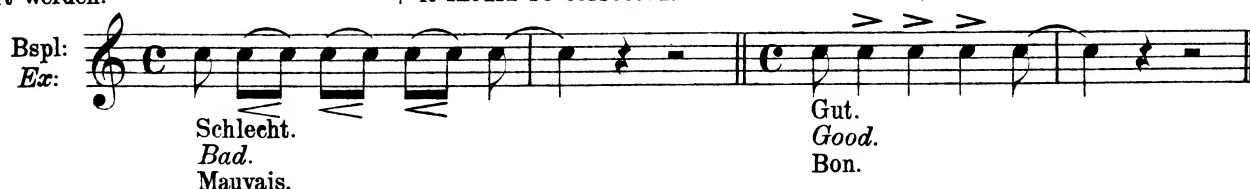
Synkopen
Synkopated
Notes
Syncoptes



NB. Die letzte Hälfte der synkopierten Noten darf nie betont werden. Sollte sich dieser Fehler schon eingeschlichen haben, dann muß er verbessert werden.

Note. The second half of the syncopated notes should never be specially emphasized. Where this fault has been already contracted, it should be corrected.

Nota: Il arrive quelquefois qu'on fait sentir la seconde partie de la syncope, c'est une faute dont il faut se déshabituer:

Bspl:
Ex: 

Schlecht.
Bad.
 Mauvais.

Gut.
Good.
 Bon.

Moderato.**Allegretto.****Moderato.****Andante.****Allegro.**

Andante.**Marcia.****Allegro scherzando.****Allegro.**

Allegro.

10. 

Adagio.

11. 

Andante.

12. 

Allegro.

13.

Moderato.

14.

Allegro.

15.

Duette

In folgenden Beispielen müssen abwechselnd beide Partien vom Schüler gespielt werden, um sich mit den tiefen Tönen des Instrumentes vertraut zu machen.

Duets

In the following exercises the pupil should practise both parts alternately, so as to familiarise himself with the lower as well as the upper notes of his instrument.

Duos

Dans les exemples suivants, les élèves joueront alternativement les secondes parties afin de se familiariser avec les sons graves de l'instrument.

Andante.

Cor. I.

1.

Cor. II.

First system: Cor. I (treble clef, 3/4 time) and Cor. II (treble clef, 3/4 time). Cor. I starts with a *p* dynamic. Cor. II starts with a *p* dynamic. The music consists of eighth and quarter notes.

Second system: Piano accompaniment (grand staff). The right hand starts with a *f* dynamic. The left hand starts with a *p* dynamic. The music consists of eighth and quarter notes. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*.

Third system: Piano accompaniment (grand staff). The right hand starts with a *p* dynamic. The left hand starts with a *p* dynamic. The music consists of eighth and quarter notes. Dynamics include *p* and *pp*.

Marcia.

2.

ff

First system: Marcia (treble clef, 2/4 time). The music consists of eighth and quarter notes. Dynamics include *ff*.

Second system: Marcia (treble clef, 2/4 time). The music consists of eighth and quarter notes. Dynamics include *p* and *ff*. The text "gestopft", "stopped", and "Bouché" is written above the staff.

Third system: Marcia (treble clef, 2/4 time). The music consists of eighth and quarter notes. Dynamics include *p* and *f*.

Andante quasi Allegretto.

3.

p *cresc.* *cresc.*

mf *f* *p* *f* *p*

Allegro. La Chasse.

4.

f

f *p* *mf*

Adagio non tanto.

5.

p *p*

ff *p*

Allegretto.

6. *p* *f*

p *f*

Allegro marziale.

7. *f* *p* *f* *p*

Allegro. La Chasse.

8. *ff* *p*

p *ff*

Allegro risoluto.

9. *Allegro Risoluto.*

The musical score for measures 9-12 is written for piano. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics range from piano (p) to forte (f). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece is marked 'Allegro Risoluto'.

Moderato.

10. *Moderato.*

f

p

pp

rit.

Adagio.

11.

Adagio. Musical score for measures 11-15. The tempo is marked Adagio. The score is written for piano (p) and forte (f) dynamics. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 11-12) starts with a forte (f) dynamic. The second system (measures 13-14) continues with a forte (f) dynamic. The third system (measures 15-16) includes a forte (f) dynamic and a fortissimo (ff) dynamic. The fourth system (measures 17-18) continues with a forte (f) dynamic. The fifth system (measures 19-20) ends with a fortissimo (ff) dynamic.

Tempo di Valse.

12.

Tempo di Valse. Musical score for measures 21-25. The tempo is marked Tempo di Valse. The score is written for piano (p) and forte (f) dynamics. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The score consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 21-22) starts with a forte (f) dynamic. The second system (measures 23-24) includes a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system (measures 25-26) ends with a fortissimo (ff) dynamic.

La Chasse.

13.

Musical score for 'La Chasse' in 6/8 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked with a forte 'f' dynamic. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, with some rests. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The piece concludes with a final cadence in the third system.

Allegro marziale.

14.

Musical score for 'Allegro marziale' in 2/4 time. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked with a forte 'f' dynamic. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, with some rests. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

La Chasse.

15.

Musical score for Exercise 15, titled "La Chasse." The piece is in 6/8 time and consists of 15 measures. It is marked with a forte (*f*) dynamic. The score is written for piano in treble and bass staves. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Allegro.

16.

Musical score for Exercise 16, titled "Allegro." The piece is in 2/4 time and consists of 16 measures. It is marked with a forte (*f*) dynamic. The score is written for piano in treble and bass staves. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Moderato grazioso.

17.  Musical notation for measures 17-18. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The first staff (treble clef) begins with a repeat sign and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (bass clef) also begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes.

 Musical notation for measures 19-20. The first staff (treble clef) has a *pù f* dynamic marking. The second staff (bass clef) has a *Fine. f* marking. The music continues with eighth and sixteenth notes.

 Musical notation for measures 21-22. The first staff (treble clef) has a *rit.* (ritardando) marking. The second staff (bass clef) has a *rit.* marking. The music concludes with a repeat sign and a *Fine.* marking.

D. C. al Fine.

Moderato scherzando.

18.  Musical notation for measures 23-24. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The first staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff (bass clef) also begins with a forte (*f*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes.

 Musical notation for measures 25-26. The first staff (treble clef) has a forte (*f*) dynamic. The second staff (bass clef) has a forte (*f*) dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes.

 Musical notation for measures 27-28. The first staff (treble clef) has a forte (*f*) dynamic. The second staff (bass clef) has a forte (*f*) dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes.

 Musical notation for measures 29-30. The first staff (treble clef) has a forte (*f*) dynamic. The second staff (bass clef) has a forte (*f*) dynamic. The music concludes with a repeat sign and a *Fine.* marking.

La Chasse.

19.

Musical score for 'La Chasse' in 6/8 time. The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked with a forte (f) dynamic. The second system features a fortissimo (ff) dynamic. The third system includes a piano (p) dynamic marking. The fourth system concludes with a fortissimo (ff) dynamic. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and a driving, rhythmic feel.

f *ff* *f* *ff* *p* *f* *ff*

Tempo di Menuetto.

20.

Musical score for 'Tempo di Menuetto' in 3/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked with a forte (f) dynamic. The second system features a fortissimo (ff) dynamic. The third system concludes with a fortissimo (ff) dynamic. The music is characterized by a steady, rhythmic feel with a mix of eighth and sixteenth notes.

f *ff* *ff*

Gestopfte Töne

Beispiele gestopfter Töne zur Vorbereitung der diatonischen Tonleiter

The stopped or closed notes

Examples of stopped notes, preparatory to the introduction of the diatonic Scale

Les sons bouchés

Exemples de sons bouchés, pour se préparer à la gamme diatonique

1. *halb gestopft* $\frac{1}{2}$ *gestopft* $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ *gest.* *gest.*

half stopped *stopped* *fully stopped*
Bouché moitié *Bouché* *B. tout*
trois quarts

2. $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$

3. *gest.* $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ *gest.* *gest.* *gest.*

fully stopped *st.* *f. st.* *f. st.*
B. tout *B. deux tiers* *B. tout* *B. tout*

Diatonische Tonleiter

Diatonic Scale

Gamme diatonique

2/3 gest. ganz gest. 3/4 gest. 1/2 gest. ganz gest.

f. st. B. tout f. st. B. tout

Ganz gest. oder auch ganz offen od. or ou

f. st. B. tout f. st. or open B. tout ou tout ouvert

2/3 1/2 3/4

Diese drei Töne sind sehr wenig gebräuchlich, der Becher ist dabei gänzlich zu schließen.

Diese drei Töne sind sehr wenig gebräuchlich, der Becher ist dabei gänzlich zu schließen.

These three notes are but little used, they are produced with the fully closed bell.

Ces trois notes sont très peu usités; on les prend en bouchant tout à fait le Pavillon.

Chromatische und enharmonische Tonleiter

Chromatic and enharmonic Scales

Gamme chromatique et enharmonique

Cinquantième

ganz gest. *f st.* B. tout
 $\frac{1}{2}$ gest. *f st.* B. deux tiers
 $\frac{1}{2}$ gest. *f st.* B. moitié
ganz gest. *f st.* B. tout
 $\frac{1}{2}$ gest. *f st.* B. moitié
ganz gest. *f st.* B. tout
 $\frac{3}{4}$ gest. *f st.* B. trois quarts
offen *open* tout ouvert
 $\frac{1}{2}$ gest. *f st.* B. moitié

$\frac{1}{2}$ gest. *f st.* B. moitié
ganz gest. *f st.* B. tout
 $\frac{1}{2}$ gest. *f st.* B. moitié
ganz gest. *f st.* B. tout
ganz gest. *f st.* B. tout
offen oder auch ganz gest. *f st. or open* B. tout ou tout ouvert
offen oder auch ganz gest. *f st. or open* B. tout ou tout ouvert

Nota: Le *lab(sol#)* de la première octave peut se prendre tout ouvert dans des passages lents, en enflant le son.

Les sons produits par les pistons ou cylindres

Gamme diatonique

et on l'exécute:

Chromatische und enharmonische
TonleiterChromatic and enharmonic
ScalesGamme chromatique et
enharmonique

1. u. 3. 1. and 3. 1. et 3. ou 1. 2. 3.	2. u. 3. 2. and 3. 2. et 3.	1. u. 2. oder 3. allein 1. and 2. or 3. only 1. et 2. ou 3. seul	1. 1. 1.	2. 2. 2.	○	1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.	1. 2. u. 3. 1. 2. and 3. 1. 2. et 3.	1. u. 3. 1. and 3. 1. et 3.

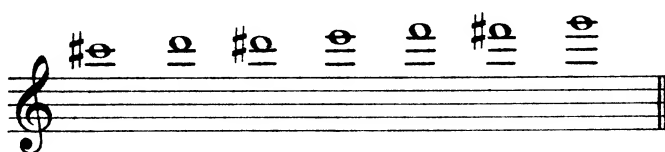
1. u. 2. oder 3. allein 1. and 2. or 3. only 1. et 2. ou 3. seul	1. 1. 1.	2. 2. 2.	○ oder 1. u. 2. ○ or 1. and 2. ○ ou 1. et 2.	2. u. 3. 2. and 3. 2. et 3.	1. u. 2. oder 3. allein 1. and 2. or 3. only 1. et 2. ou 3. seul	1. 1. 1.	2. 2. 2.	○

1. u. 2. oder 3. allein 1. and 2. or 3. only 1. et 2. ou 3. seul	1. oder 1. u. 3. 1. or 1. and 3. 1. ou 1. et 3.	2. 2. 2.	○ oder 3. allein auch 1. u. 2. ○ or 3. only also 1. and 2. ○ ou 3. seul ou 1. et 2.	1. 1. 1.	2. 2. 2.	○	1. oder 2. u. 3. 1. or 2. and 3. 1. ou 2. et 3.

1. u. 2. oder 2. allein oder 3. allein 1. and 2. or 2. only or 3. only 1. et 2. ou 2. seul ou 3. seul	1. oder ○ 1. or ○ 1. ou ○	2. 2. 2.	○ oder 1. ○ or 1. ○ ou 1.	2. oder 1. u. 2. auch 3. allein 2. or 1. and 2. also 3. only 2. ou 1. et 2. ou 3. seul	○ oder 1. ○ or 1. ○ ou 1.	2. 2. 2.	○ oder 1. u. 2. oder 3. allein ○ or 1. and 2. or 3. only ○ ou 1. et 2. ou 3. seul

1. 1. 1.	2. 2. 2.	○	1. oder 2. u. 3. 1. or 2. and 3. 1. ou 2. et 3.	1. u. 2. oder 3. allein 1. and 2. or 3. only 1. et 2. ou 3. seul	1. oder ○ 1. or ○ 1. ou ○	2. 2. 2.	○

Folgende Töne werden wenig gebraucht und sind übrigens fast unmöglich hervorzubringen:
The following, little used, tones are well-nigh impracticable:
 Les Notes suivantes sont peu usitées, et de plus d'une exécution presque impossible:



Leichte Volkslieder als Vortragsstudien

Das Studium der hier folgenden Volkslieder hat den Zweck, das musikalische Vortragsgefühl des angehenden Hornisten zu erwecken und ihn zum täglichen fleißigen Blasen zu ermuntern.

Ich wiederhole hier nochmals die Mahnung, daß der Schüler, um der Ermüdung und Erschlaffung der Lippen vorzubeugen, jedesmal nur wenig aber öfters blasen soll. Diese Regel ist für alle Studien anwendbar, denn nur durch ein einsichtsvoll eingeteiltes Studium wird man den Lippen die nötige Kraft und Ausdauer verschaffen können, welche zum Vortrag eines Adagio, eines Cantabile oder eines Andante erforderlich ist.

Easy Popular Airs (Volkslieder) for the development of taste and expression

The popular airs here given are intended to awaken musical feeling in the pupil and to encourage him in his daily practices.

I once more revert to the previously made observation that, in order to avoid fatiguing the lips, practices should be of short duration, at one time, but frequent. This maxim is applicable to all the different studies, for it is only by gradual and judiciously timed practice that the lips will attain the firmness and strength requisite for the performance of an Adagio, a Cantabile, or an Andante.

Airs populaires faciles pour former le goût et l'expression

L'étude des airs populaires suivants a pour but d'éveiller le goût musical de l'élève et de le stimuler à l'étude journalière du cor. Je répète ici encore une fois la recommandation que pour éviter la fatigue des lèvres il faut jouer peu à la fois mais souvent. Cette règle s'applique à toutes les études, car ce n'est que par un travail intelligent et bien gradué que l'on acquerra la force indispensable de lèvres pour soutenir un Adagio, un Cantabile ou un Andante.

Moderato.



Moderato.



Moderato.



Andantino.



Allegretto.

6. *mf*

f *mf*

Moderato.

7. *p* *mf* *f*

pp

Andantino.

8. *p* *mf* *cresc.* *f* *rit.* *Fine.* *D. C. al Fine.*

Andante.

9. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Andantino.

10. *p*

Cantabile.

11. *p* *Fine. mf* *rall.* *D. C. al Fine.*

Moderato.

12. 

Moderato.

13. 

Lento.

14. 

Andantino.

15. 

Moderato.

16. 



Die Transposition

Das Ventilhorn ist unumgänglich im modernen Orchester notwendig. Ungeachtet daß die Mehrzahl unserer Komponisten die Gewohnheit hat, in ihren Partituren die Veränderungen der Tonarten anzuzeigen: Horn in *F*, in *Es*, in *D*, in *C*, in *G*, u.s.w., ziehen die meisten Künstler doch vor, sich nicht an das jeden Augenblick wiederkehrende Wechseln der Tonart mittels Bogenwechsels zu halten. Sie spielen vielmehr fast immer auf F-Horn, indem sie nach der vorgeschriebenen Tonart bald eine Sekunde, eine Terz, eine Quarte und eine Quinte höher oder tiefer transponieren. Die drei Ventile sind hierbei von großem Nutzen und erleichtern das Spielen schwieriger Stellen.

Transposition

The Ventil Horn is indispensable in the modern orchestra. Although in the majority of cases composers will indicate the changes of key in their scores – as, “horn in *F*”, in *E flat*, in *D*, in *C*, in *G*, etc. – yet most executants, instead of having to change crooks every instant, prefer to play almost invariably on the *F* horn, transposing by a second, third, fourth, or fifth higher or lower, in accordance with the key actually prescribed. For this purpose, the three valves or ventils are of the greatest service and facilitate in a peculiar manner the rendering of complicated passages.

De la transposition.

Le Cor à pistons ou à cylindres est indispensable pour l'orchestre moderne. Quoique la plupart de nos compositeurs aient coutume d'indiquer dans leurs partitions les changements de tons, tels que: en *Fa*, en *Mib*, en *Ré*, en *Ut*, en *Sol*, etc. etc. la pluralité des artistes préfèrent ne pas s'astreindre à changer de ton de rechange à chaque instant, et par conséquent, jouent presque toujours sur le ton de *Fa* en transposant soit une seconde, une tierce, une quarte, une quinte plus haute ou plus basse, selon le ton indiqué. Les 3 pistons sont pour cela d'une grande utilité et facilitent singulièrement les passages compliqués.

Bspl: Horn in *Es*
Exple: Horn in *E flat*
Ex: Cor en *Mib*



Wird auf F-Horn durch das Niederdrücken des ersten Ventiles gespielt.

Played on the *F* horn, while pressing down the first ventil.

Ce passage peut s'exécuter sur le ton de *Fa*, en baissant le I^{er} piston ou cylindre.

Ausführung:
Effect:
Effet:



Dies ist die Transposition um einen ganzen Ton tiefer.

Here the transposition is an entire tone lower.

C'est ce que l'on appelle transposer un ton plus bas.

Horn in *E*
Horn in *E*
Cor en *Mib*



Vorstehendes Beispiel auf F-Horn zu spielen mittelst des zweiten Ventiles; Transposition um einen halben Ton tiefer.

The above example to be played on the *F* horn, with the second ventil, thereby transposing half a tone lower.

Le passage précédent peut s'exécuter sur le ton de *Fa*, en baissant le II^e pist. ou cyl., c'est ce que l'on appelle transposer un demi-ton plus bas.

Vermittelst des 2^{ten} Ventiles: Ausführung:
With the 2^d ventil: Effect:
Baissant le II^{de} pist. ou cyl: Effet:



Horn in *D*
Horn in *D*
Cor en *Ré*



Auf F-Horn: mit dem dritten Ventile. Für diese Stelle könnte man sich auch noch der beiden ersten Ventile bedienen.

On the *F* horn, with the third ventil. For this passage, however, the two other ventils might be used to the same purpose.

Praticable sur le ton de *Fa* en baissant le III^{ème} pist. ou cyl. On pourrait encore se servir des deux premiers pist. ou cyl.

Ausführung:
Effect:
Effet:



Wenn die Stellen für Horn in *G*, in *As*, in *A*, für hoch *B*-und *H-Horn* geschrieben sind, tut man besser, sich der entsprechenden Bogen zu bedienen. Die Transposition wird zu schwierig durch die hohe Lage der Töne. Folgende Stelle für *G-Horn*:

In the case of passages written for horn in *G*, *A flat*, *A*, for *B flat* and *B* (high) it is advisable to make use of the respective crooks, transposition being rendered difficult on account of the high pitch of the notes. The following passage for the *G horn*.

Si les passages sont écrits pour les tons de *Sol*, *Lab*, *La*, *Sib* ou *Si* haut, on fera bien de se servir des tons de rechange indiqués. La transposition devient difficile à cause de l'élévation du ton. Ainsi le passage suivant sur le ton de *Sol*:



auf *F-Horn* transponiert, ist schon schwer auszuführen. Aus diesem Grunde ist der *G-Bogen* vorzuziehen.

If transposed on the *F horn* already presents difficulties in execution. The *G crook* is therefore preferably used.

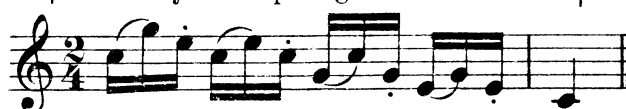
Transposé avec le ton de *Fa*, est d'une exécution déjà plus difficile, il est donc préférable de se servir du ton de *Sol*.



Folgende Stelle für *A-Horn*:

Similarly in the passage for *A horn*

Il en est de même pour le ton de *La*



auf *F-Horn* transponiert, ist fast unmöglich zu blasen.

transposed on the *F horn* it is almost impracticable.

transposé avec le ton de *Fa* devient presque impossible.



Auf jedem Bogen transponiert man nun in der angegebenen Weise mittelst der Ventile, und erzielt dadurch eine Menge verschiedener Tonarten. Die Transposition erlernt sich nicht in einem Tage. Um ihrer vollständig Herr zu werden, bedarf es einer großen Übung. Aus diesem Grunde möchte ich den Herren Lehrern anraten, ihre Schüler frühzeitig zu diesem Studium anzuhalten, wie auch dieselben auf allen Bogen spielen zu lassen, damit das Gehör der Schüler geübt wird, und sie sich an die verschiedenen Klangarten ihres Instrumentes gewöhnen. Wer diese Kunst theoretisch und praktisch zu erlernen wünscht, dem empfehle ich meine „Praktische Anweisung zum Transponieren“ (Verlag von L. Oertel, in Hannover)

With every crook transposition is effected by means of the three ventils, and a great number of different keys may thereby be commanded. The art of transposing is, however, not acquired in a day. Much practice and diligent application will be required before completely mastering it. I would therefore recommend teachers to insist upon their pupils applying themselves early to this study and also upon their playing upon all the crooks, so as to train the ear and accustom it to the qualities peculiar to the different tonalities. Pupils desirous of studying the subject thoroughly, both theoretically and practically, may be referred to my "Practical Directions for Transposing" (Hanover: L. Oertel)

Sur chaque ton de rechange on peut transposer au moyen des 3 pist. ou cyl. ce qui donne une multitude de tons différents. La transposition ne s'apprend pas d'un seul jour, il faut une longue pratique pour s'en rendre maître. Je conseille donc à M. M. les Professeurs de commencer de bonne heure à appliquer leurs élèves à cette étude, ainsi que de les faire jouer sur tous les tons de rechange, afin d'exercer leur oreille à s'habituer à ces différentes tonalités. A l'élève qui désire apprendre à fond l'art de transposer, je lui recommande mon «Traité pratique pour la Transposition» (Hanovre, chez L. Oertel)

Tonleitern in Dur und Moll

Alltägliches fleißiges Studieren nachfolgender Tonleitern ist unentbehrlich, um einen schönen, reinen Ton zu erzielen.

Major and minor scales

Diligent daily practice of the subjoined scales will be absolutely necessary for the purpose of acquiring a good and pure tone.

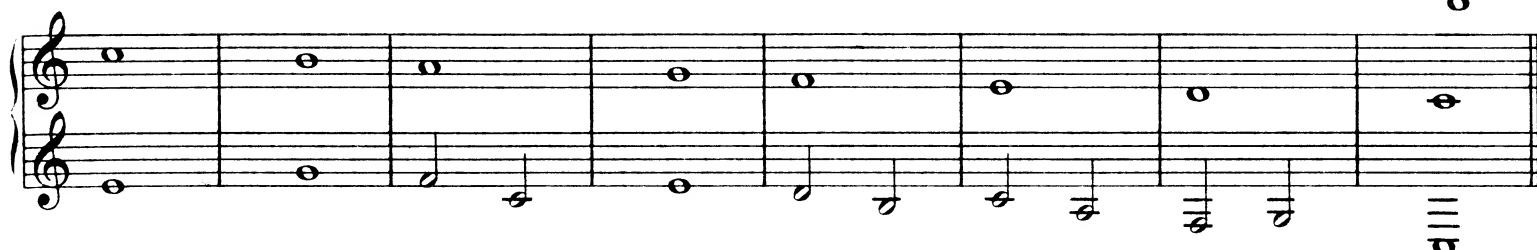
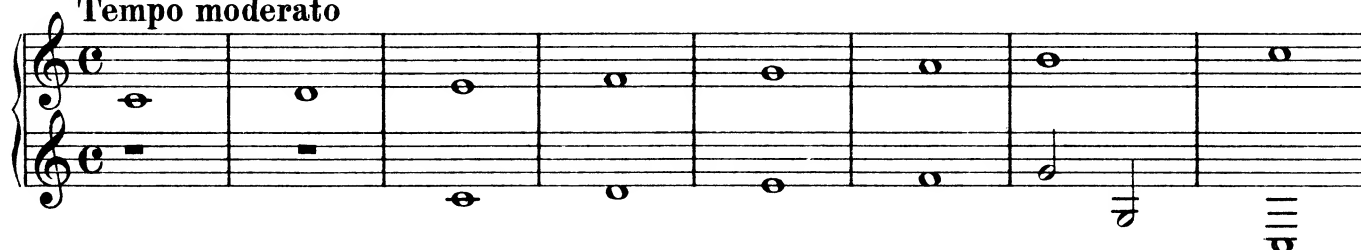
Gammes majeures et mineures

L'Etude journalière des gammes suivantes est indispensable pour acquérir une belle qualité de son.

C-dur— C major— Ut-majeur
Tempo moderato

Der Schüler
Pupil
L'Elève

Der Lehrer
Teacher
Le Professeur



A-moll - A minor - La-mineur



G-Dur - G major - Sol-majeur



E-moll - E minor - Mi-mineur



D-Dur - D major - Ré-majeur



H-moll - B minor - Si-mineur

A-Dur - A major - La-majeur

Fis-moll - F sharp minor - Fa#-mineur

E-Dur - E major - Mi#-majeur

Cis-moll - C sharp minor - Do \sharp -mineur

Three systems of musical notation for C sharp minor (Cis-moll) in C major (Cis-moll) mode, 3/4 time signature. The first system shows the right hand playing a series of eighth notes (C, D, E, F, G, A, B, C) and the left hand playing a series of eighth notes (C, D, E, F, G, A, B, C). The second system shows the right hand playing a series of eighth notes (C, D, E, F, G, A, B, C) and the left hand playing a series of eighth notes (C, D, E, F, G, A, B, C). The third system shows the right hand playing a series of eighth notes (C, D, E, F, G, A, B, C) and the left hand playing a series of eighth notes (C, D, E, F, G, A, B, C).

F-Dur - F major - Fa-majeur

Two systems of musical notation for F major (F-Dur) in F major (Fa-majeur) mode, 3/4 time signature. The first system shows the right hand playing a series of eighth notes (F, G, A, B, C, D, E, F) and the left hand playing a series of eighth notes (F, G, A, B, C, D, E, F). The second system shows the right hand playing a series of eighth notes (F, G, A, B, C, D, E, F) and the left hand playing a series of eighth notes (F, G, A, B, C, D, E, F).

D-moll - D minor - Ré \flat -mineur

Two systems of musical notation for D minor (D-moll) in D minor (Ré-mineur) mode, 3/4 time signature. The first system shows the right hand playing a series of eighth notes (D, E, F, G, A, B, C, D) and the left hand playing a series of eighth notes (D, E, F, G, A, B, C, D). The second system shows the right hand playing a series of eighth notes (D, E, F, G, A, B, C, D) and the left hand playing a series of eighth notes (D, E, F, G, A, B, C, D).

B-Dur- B flat major- Sib-majeur

staccato

This system contains the first six measures of the B-Dur / B-flat major / Sib-majeur exercise. The right hand plays a series of half notes: B4, Bb4, A4, G4, F4, E4. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment starting on B3, moving in a stepwise fashion with a staccato articulation.

G-moll- G minor- Sol-mineur

This system contains measures 7 through 12 of the G-moll / G minor / Sol-mineur exercise. The right hand continues with half notes: D4, Eb4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. The left hand continues its eighth-note accompaniment, with some notes marked with sharps to maintain the minor key signature.

Es-Dur- E flat major- Mib-majeur

This system contains measures 13 through 18 of the Es-Dur / E-flat major / Mib-majeur exercise. The right hand plays half notes: D4, C4, B3, Ab3, G3, F3, E3, D3. The left hand continues the eighth-note accompaniment, with some notes marked with flats to maintain the key signature.

C-moll- C minor- Ut-mineur

This system contains measures 19 through 24 of the C-moll / C minor / Ut-mineur exercise. The right hand plays half notes: C3, B2, Ab2, G2, F2, E2, D2, C2. The left hand continues the eighth-note accompaniment, with some notes marked with flats to maintain the key signature.

As-Dur- A flat major- Lab-majeur



F-moll- F minor- Fa-mineur

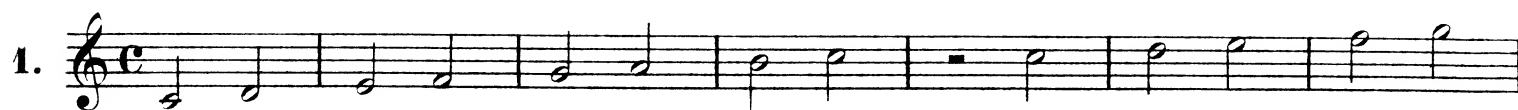


Chromatische Tonleiter

Chromatic Scale

Gamme chromatique





Sekunden
Seconds
SecondesTerzen
Thirds
TiercesQuarten
Fourths
QuartesQuinten
Fifths
QuintesSexten
Sixths
SixtesSeptimen
Sevenths
Septièmes

Oktaven
Octaves
Octaves



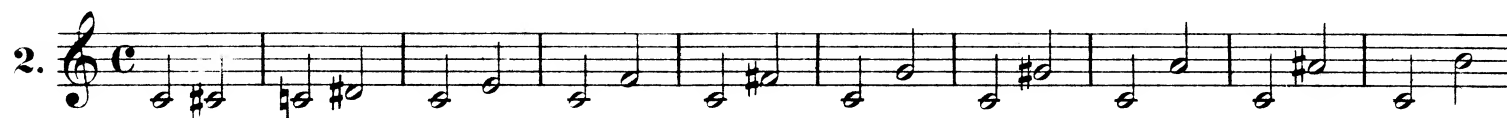
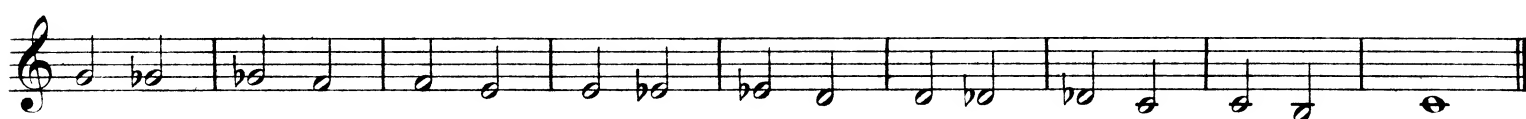
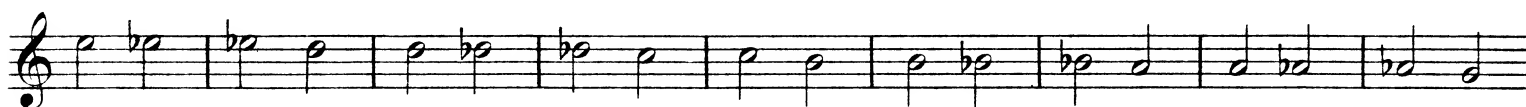
Nonen
Ninths
Neuvièmes



Übungen in den chromatischen
Intervallen

Exercises on the chromatic
Intervals

Exercices sur les Intervalles
chromatiques



1.



Gebundene Töne

Um die Töne auf- oder absteigend zu binden, gleitet man ohne Zungenstoß von dem ersten Ton nach dem zweiten, zu gleicher Zeit einen leisen Lippendruck nach dem zweiten Ton hin gebend.

Slurred Notes

In the rendering of slurred notes, ascending or descending, the legato is produced by gliding from one note on to the other, with a slight pressure of the lips, but without tongue-stroke.

Des Notes coulées

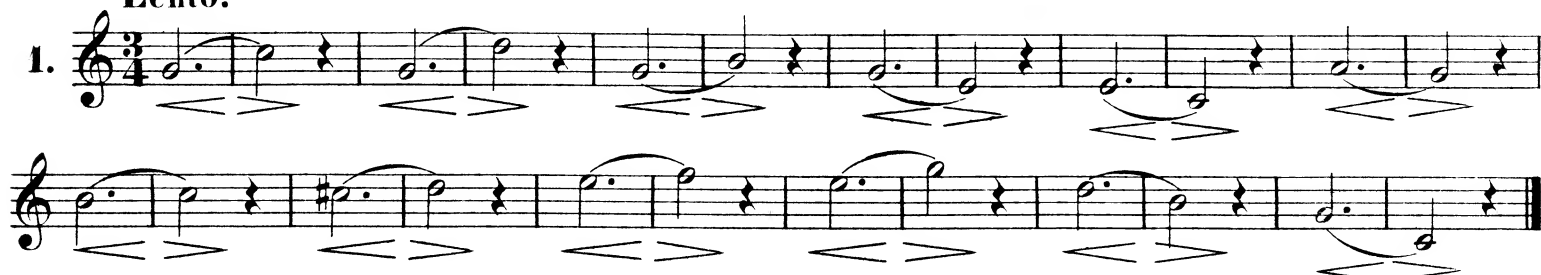
Pour faire les coulées, il faut glisser et appuyer les lèvres sur la note suivante, sans donner de coup de langue, soit en montant, soit en descendant.

Übungen

Exercises

Exercices

Lento.



Lento.



Lento.



Lento.



Lento.



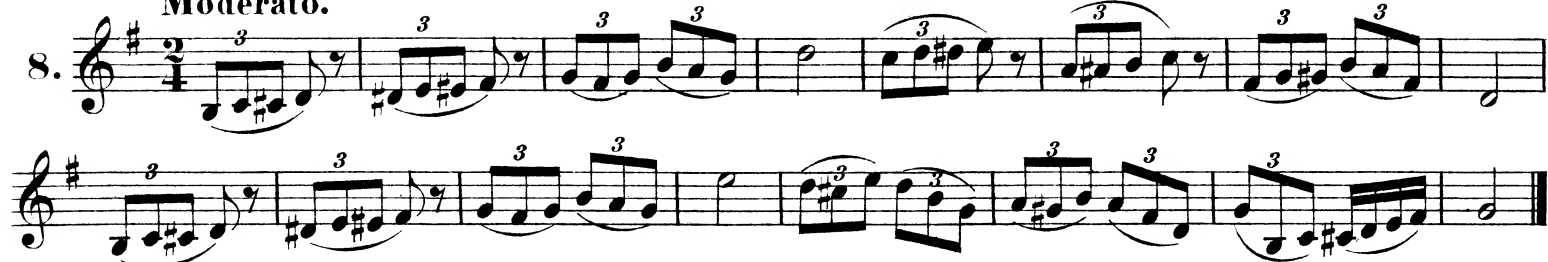
Moderato.

6. 

Moderato.

7. 

Moderato.

8. 

Moderato.

9. 

Moderato.

10. 

D. S. al Fine.

Andantino.

21.

p *cresc.* *f*

p

dim. *pp*

Allegretto.

22.

p *ff*

p *f*

p *ff*

Adagio cantabile.

23.

Musical score for Adagio cantabile, measures 23-28. The score is written for piano in 3/4 time, key of D major. Measure 23 begins with a piano (*p*) dynamic. Measures 24-25 include a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. Measure 26 includes a decrescendo (*dim.*). Measures 27-28 include a dolce (*dolce*) dynamic and a pianissimo (*pp*) dynamic. The score features flowing arpeggiated figures in the right hand and sustained chords or simple melodic lines in the left hand.

Allegro vivo.

24.

Musical score for Allegro vivo, measures 24-29. The score is written for piano in 2/4 time, key of D major. Measure 24 begins with a forte (*f*) dynamic. Measures 25-26 include a pianissimo (*pp*) dynamic. Measures 27-28 include a forte (*f*) dynamic. Measure 29 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The score features rapid arpeggiated figures in the right hand and sustained chords or simple melodic lines in the left hand. Measures 25-26 include a piano (*p*) dynamic. Measures 27-28 include a forte (*f*) dynamic. Measure 29 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The score concludes with a *poco rall. et dim.* marking.

Adagio non tanto.

25.

Musical score for measures 25-30 of 'Adagio non tanto'. The score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. Measure 25 begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. Measure 26 includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and another crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. Measure 27 features a decrescendo (*dim.*) marking. Measure 28 includes a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. Measure 29 includes a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. Measure 30 includes a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking.

Moderato.

26.

Musical score for measures 31-36 of 'Moderato'. The score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. Measure 31 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 32 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 33 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 34 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 35 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 36 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 37 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 38 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 39 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 40 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 41 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 42 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 43 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 44 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 45 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 46 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 47 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 48 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 49 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 50 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 51 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 52 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 53 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 54 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 55 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 56 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 57 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 58 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 59 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 60 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 61 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 62 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 63 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 64 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 65 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 66 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 67 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 68 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 69 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 70 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 71 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 72 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 73 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 74 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 75 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 76 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 77 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 78 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 79 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 80 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 81 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 82 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 83 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 84 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 85 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 86 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 87 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 88 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 89 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 90 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 91 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 92 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 93 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 94 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 95 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 96 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 97 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 98 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 99 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 100 includes a piano (*p*) dynamic.



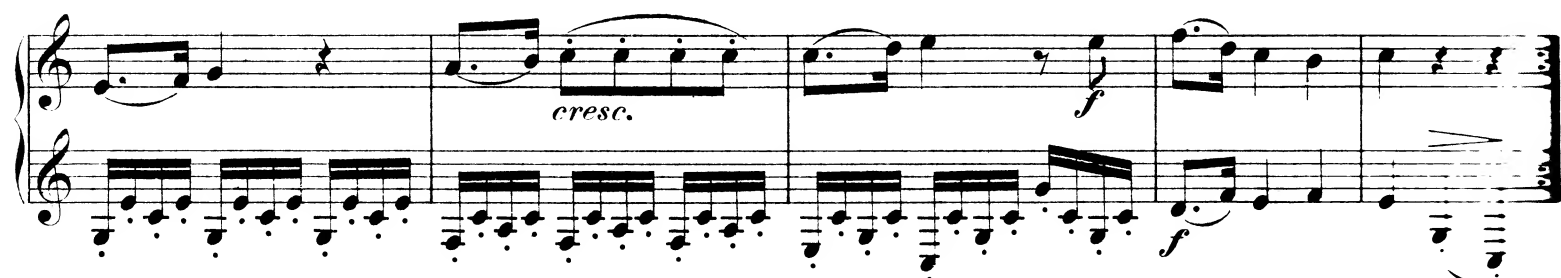
aus „Joseph“ von Mehul
from „Joseph“, Méhul
tiré de «Joseph» de Méhul

Andante. (Romanze)



aus „Don Juan“ von Mozart
from „Don Giovanni“, Mozart
tiré de «Don Juan» de Mozart

Tempo di Minuetto.



Allegro marcia.

29.

p legg. *f deciso*

p *pp* *ff* *p* *f*

ff *pp* *f* *pp*

p legg. *p* *f*

p *pp* *f* *p*

aus „Die Zauberflöte“ von Mozart
 from „The Magic Flute“ Mozart
 tiré de «La Flûte enchantée» de Mozart

Andante.

30.

p *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp*

p *pp*

aus „Titus“ von Mozart
from „La Clemenza di Tito“ Mozart
tiré de „Titus“ de Mozart

31. **Andante**
p cantabile

Als weitere Fortsetzung der Duette, deren Studium ebenso angenehm als nützlich ist, wähle man meine „30 leichte Duette in fortschreitender Folge für 2 Waldhörner“ und auf diese meine „20 Duos progressifs für 2 Waldhörner“ (Beide Werke bei L. Oertel in Hannover erschienen.) Auch die Duette von Gallay, Niesle, Grimm, Schunke, Dauprat, sowie die von vielen andern ausgezeichneten Künstlern komponierten Stücke sind zum Studium sehr empfehlenswert. Die Wahl bleibe dem Lehrer überlassen, welcher sich nach den Kräften und Fähigkeiten seiner Schüler richten wird. Bei hinreichender Schülerzahl möchte ich auch Ensemblestücke empfehlen, Horntrios oder Hornquartette. Für Horntrios gibt es keine bessere und lusterregendere als meine „30 leichte Unterhaltungsstücke für 3 Waldhörner“ (Verlag von L. Oertel in Hannover.) Nichts von dem darf überhaupt übergangen werden, was den guten Geschmack und Stil des Schülers bildet.

As a further continuation of the duets, the study whereof is at once pleasing and profitable, my “Thirty easy and progressive Duets for two horns”; and after these, the “Twenty progressive Duets for two horns” (both published by L. Oertel, Hanover) will prove useful. The duets by Gallay, Niesle, Grimm, Schunke, Dauprat, and many other distinguished professors, are likewise to be highly recommended; it being left to the teacher to select from them with a view to the respective capacities of his pupils. Where there is a sufficient number of pupils available, I would also advise the study of trios and quartets for horns. As regards the former, my “Thirty easy Trios” for three horns (Hanover: L. Oertel) will be found in every way suitable for the purpose. No useful adjunct, in fine, for stimulating the zeal and forming the taste of pupils should be disregarded.

Pour continuer les Duos, dont l'exercice est aussi agréable qu'utile, il faut prendre mes „30 Duos faciles et progressifs“ pour 2 Cors, et après ceux-ci mes „20 Duos progressifs pour 2 Cors“. (Les deux œuvres ont parues chez L. Oertel, à Hanovre.) Les Duos de Gallay, Niesle, Grimm, Schunke, Dauprat, et de tant d'autres artistes distingués, selon le choix de M. M. les Professeurs, suivant les forces et les aptitudes de leurs élèves, sont également très recommandables. S'il y a un nombre d'élèves suffisant, je recommanderai aussi la musique d'ensemble, soit Trios, Quatuors de Cors. Pour les Trios, on devra prendre mes „30 Trios faciles et agréables“ pour 3 Cors. (Chez L. Oertel, à Hanovre.) Il ne faut rien négliger de ce qui peut former le goût et le style de l'élève.

Die Verzierungen in der Musik

Nachstehendes bietet einen kurzgefaßten Überblick über diejenigen Verzierungen der Musik, welche auf dem Horn die gebräuchlichsten sind.

Der Triller

Der Triller, nicht zutreffend auch Cadenz genannt, besteht aus einer kleinen, über oder unter der trillernden Hauptnote gesetzten Note welche mit jener abwechselnd angeschlagen wird.

Zur Erzielung des Trillers auf dem Horne, muß man auf- und absteigende beide Noten langsam in einander ziehen. Nach erlangtem gleichmäßigem Anschlage beider Töne steigere man allmählig die Geschwindigkeit bis zur größtmöglichen Schnelligkeit. Es ist die Sache des Lehrers den Schüler bei dieser Übung zu leiten, er richte sich nach den mehr oder weniger entwickelten, musikalischen Anlagen desselben.

The embellishments in music

The following is a brief summary of the various graces most in use on the horn.

The Shake

The shake, sometimes incorrectly called the cadence, consists (in notation) of a small note placed either above or below the one on which the shake is to be given, and which is alternately sounded with it.

In order to acquire the shake on the horn, the principal note and its subsidiary should be, at first, slowly glided one into the other, both in ascending and descending. When this has been perfectly accomplished, in an absolutely even manner, the speed may be gradually increased until the greatest possible rapidity has been reached. It must be left to the teacher, to guide the pupil in this study in accordance with the more or less developed musical capacities of the latter.

Les agréments de la musique

Je donne ici un petit aperçu des divers agréments de la musique qui sont les plus usités sur le cor.

Du Trille

Le trille, qu'on appelle improprement Cadence, est composé d'une petite note placée au-dessus ou au dessous de la note que l'on doit triller ou cadencer, et que l'on articule alternativement avec cette même note.

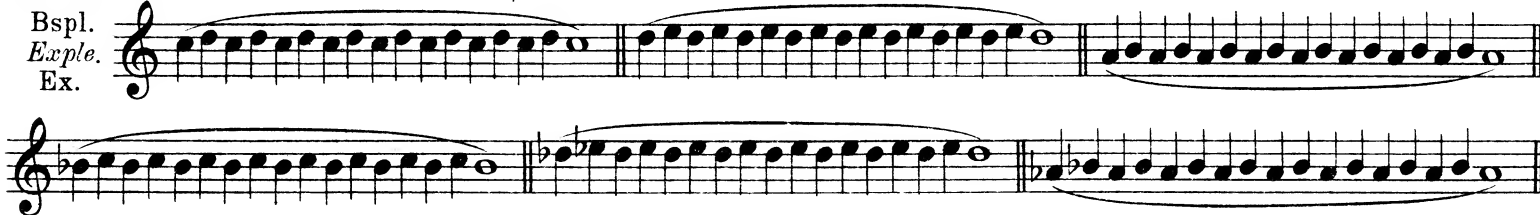
Pour faire le trille sur le cor, il faut couler lentement les deux notes en montant et en descendant. Lorsque l'on sera parvenu à les faire d'une manière égale, on les fera plus vite, par gradations jusqu'au dernier degré de vitesse. C'est au professeur qu'appartient le droit de guider son élève suivant les dispositions musicales plus ou moins développées de ce dernier.

Sehr langsam und mit vollständiger Gleichheit der Töne.

Very slowly and with perfect evenness of tone.

Très lent, et d'une parfaite égalité dans le son.

Bspl.
Exple.
Ex.



Art und Weise den Triller zu üben:

The way to practise the shake:

Manière d'étudier le trille:



Sehr langsam, nach und nach immer schneller.

Very slowly, with gradually increasing speed.

Très lent d'abord en augmentant peu à peu de vitesse.



Um eine tadellose Ausführung des Trillers zu erzielen, übe man ihn jeden Tag mit Ausdauer.

For the acquisition of a faultless shake, it is necessary to practise it diligently and perseveringly every day.

Si l'on veut parvenir à le faire comme il faut, c'est chaque jour qu'il faut l'étudier et y mettre de la persévérance.

Unter den verschiedenen Manieren den Triller anzufangen oder zu endigen, sind die drei nachstehenden Arten die gebräuchlichsten:

The following three examples represent the most usual ways of commencing and concluding the shake.

Il y a plusieurs manières de commencer et de terminer le trille, en voici quelques spécimens les plus usités:

Bspl. Bezeichnung:
Exple. Notation:
Ex. Indication:



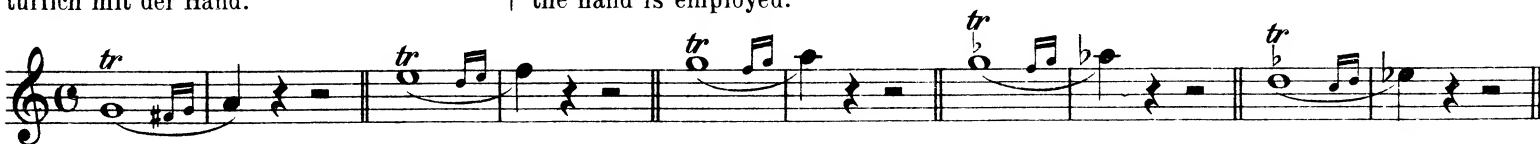
Auf andere Art geschrieben:
Another manner of noting it:
Autre manière de les écrire:



Bei folgenden Trillern darf man die Hand im Becher nicht bewegen, selbst nicht bei den Naturtönen. Der Becher bleibt demnach offen. Bei einiger Übung sprechen diese Töne doch an. Den Nachschlag macht man natürlich mit der Hand.

In the following examples of the shake, the hand must not be inserted in the bell, not even for the natural tones, or "harmonics". The bell, therefore remains open, and only for the termination, or "turn", of the shake the hand is employed.

Pour les trilles suivants, il ne faut pas boucher la deuxième note excepté pour la terminaison du trille, en conséquence le pavillon reste ouvert:



Bei den Trillern auf folgenden Noten bleibt alles gestopft, man öffnet die Hand nur für die Nachschläge:

In the subjoined shake exercises, all the notes are "stopped", and the hand is only opened for the terminations or "turns":

Les trilles qui suivent se font sans déranger la main, qui ne s'ouvre que pour les terminaisons:



Auch auf dem Ventilhorn ist es gut, diese Triller auf dieselbe Weise d. h. vermittelt der Hand im Becher auszuführen. Es versteht sich von selbst, daß man diese Triller mit ziemlicher Geschwindigkeit ausführen muß, um ein befriedigendes Resultat zu erzielen.

Das Studium dieser Triller bietet große Schwierigkeiten; jedoch bei täglich wiederholter ausdauernder Übung überwindet man auch diese.

It is advisable to execute the shake in the same way on the Ventil horn, i. e. with the hand in the bell. It is scarcely necessary to add that the shakes must be executed with some rapidity if a satisfactory result is to be attained.

The study of these different shakes presents great difficulties, which can be surmounted only by persevering daily practice.

Pour le cor chromatique il est bon d'exécuter les trilles de la même manière, c'est à dire en se servant de la main. Il va sans dire que ces trilles devront être attaqués avec vitesse, si l'on veut obtenir un résultat satisfaisant.

L'étude de ces trilles offre de grandes difficultés, mais on parviendra à les vaincre avec un travail journalier et opiniâtre.

Der Pralltriller ist eine Unterart des Trillers von kurzer Dauer ohne Vor- und Nachschlag.

The Prall-triller or Passing shake is a short shake, without either preparatory note, or "turns".

Le Petit trille, fort court, sans préparation attaqué subitement et interrompu presque aussitôt.

Schreibart:
As it is noted:
Indication:



Wie er gespielt wird:
As it is played:
Exécution:



Anderes Beispiel:
Another example:
Autre exemple:



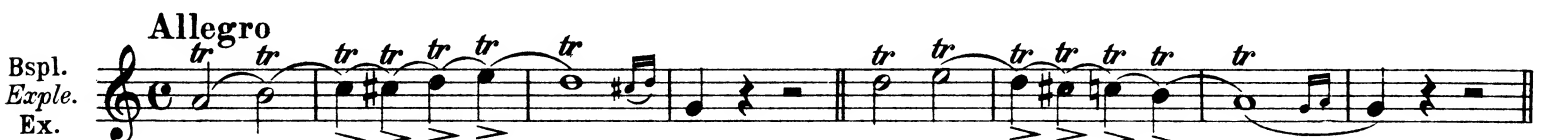
Ausführung:
Its execution:
Exécution:



Die Triller, welche in einem schnellen Tempo auszuführen sind, bedürfen keines Nachschlages.

Successive shakes, which are to be played in rapid tempo, require no "turns".

Les Trilles exécutés dans un mouvement rapide n'ont pas besoin de terminaison.



Der Doppelschlag oder Mordent besteht aus vier kleinen Noten, eine große, kleine oder verminderte Terz, je nach der Tonart, in der er steht, bildend.

The Mordent is a grace composed of four small notes, forming a major, minor, or diminished third, according to the key in which it occurs.

Le Grupetto (petit groupe), est composé de quatre petites notes, et alors il peut faire tierce majeure, mineure ou diminuée, selon le mode et le degré de la gamme sur lequel il se trouve.

1. 2. 3.

Schreibart:
Notation:
Indication:

Ausführung:
Execution:
Exécution:

4. 5.

6. 7. 8.

Andere Schreibart:
Another way of noting it:
Autre manière de les écrire:



Noch andere Schreibart:
Yet another way:
Autre manière encore:



Verschiedene Vorschläge

Preparatory Notes

Les diverses Appoggiatures

1.

Schreibart:
Notation:
Indication:

Ausführung:
Execution:
Exécution:

2.

3.



1. Allegro.

Die kleinen Noten ohne Wert:
Small Notes without value:
 La petite Note brève:

Ausführung:
Execution:
 Exécution:



2.

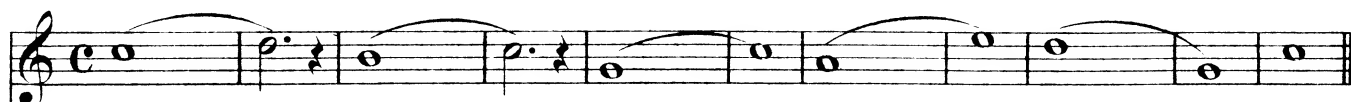


Das Portamento oder
 Tragen der Töne

The Portamento

Le Portamento
 (Port de voix)

Schreibart:
Notation:
 Indication:



Ausführung:
Execution:
 Exécution:



Verschiedene Betonungen:
Various Accentuations:
 Quelques articulations:

Ausführung:
Execution:
 Exécution:



Durch gutgewählte Anwendung dieser Verzierung, durch Nüancierung und Betonung gibt man sowohl getragenen als lebhaften Stellen Manigfaltigkeit, auf diese Weise die einfachsten Passagen verschönernd und ihnen Färbung, Charakter, Leben gebend.

Much variety may be imparted to different passages by the judicious use of the above graces, and the most simple passages may, in thus giving them added colour, character and animation, be greatly embellished thereby.

C'est par l'emploi bien dirigé de ces divers agréments, ainsi que par les nuances et les articulations que l'on répand de la variété dans le chant et dans les traits; c'est ainsi que l'on embellit les choses les plus simples, qu'on leur donne de la couleur, du caractère, et de la vie.

Leichte, fortschreitende Übungsstücke

Die Nachteile welche für den Schüler aus der Einförmigkeit der Übungen entspringen, nötigen mich, um deren Leere abzuschwächen, diesen Übungsstücken hier ihren Platz anzuweisen; gewissermaßen als Erholung, mit dem Endzwecke der Bildung des guten Geschmacks des Schülers. Sehr wesentlich ist das gleichzeitige Studium der Tonleitern mit der bezeichneten Betonung. Das öftere Spielen sämtlicher Tonleitern ist von der allergrößten Wichtigkeit; es verschafft dem Schüler Geschmeidigkeit und Festigkeit der Lippen, Gewandheit und Fertigkeit der Hand, unentbehrliche Eigenschaften zur Erlangung vollkommener Meisterschaft.

So auch empfehle ich noch tagtägliches Aushalten der Töne, worin das einzige und unfehlbare Mittel zur Erlangung eines schönen Tones besteht, ohne welchen das Horn, seines eigenartigen Charakters beraubt, der Trompete oder der Posaune ähnlich klingt.

Easy and progressive Exercises

I have thought it advisable, in this place, to introduce the following exercises, for the purpose of counteracting the feeling of monotony which the purely didactic process is otherwise apt to arouse in the pupil. They will serve by way of recreation and will contribute towards the improvement of his taste. Nevertheless, it is very important that he should, at the same time, continue practising the scales, with the proper accentuation, as indicated. This practice is of the greater importance, since upon it will depend, in a great measure, the development of the requisite agility and firmness of the lips and the expertness of the hand; qualities which are altogether indispensable in the acquisition of a perfect execution.

In the same way, I likewise recommend the daily practice of sustained tones, wherein consists the only means of obtaining a good quality of tone, without which the horn is deprived of its individual character and approaches more nearly to that of the trumpet or the trombone.

Etudes faciles et progressives

Les inconvénients qui résultent pour l'élève de la sécheresse des leçons, m'obligent, pour en atténuer l'aridité, à placer ici ces études, comme une simple recreation ayant pour but de stimuler le goût de l'élève. Il est très essentiel que l'élève étudie en même temps toutes les gammes avec les articulations indiquées. Cette étude est de la plus grande importance, attendu qu'elle donne aux lèvres et à la main, l'agilité et la souplesse, deux qualités indispensables pour arriver à l'obtention d'une parfaite exécution.

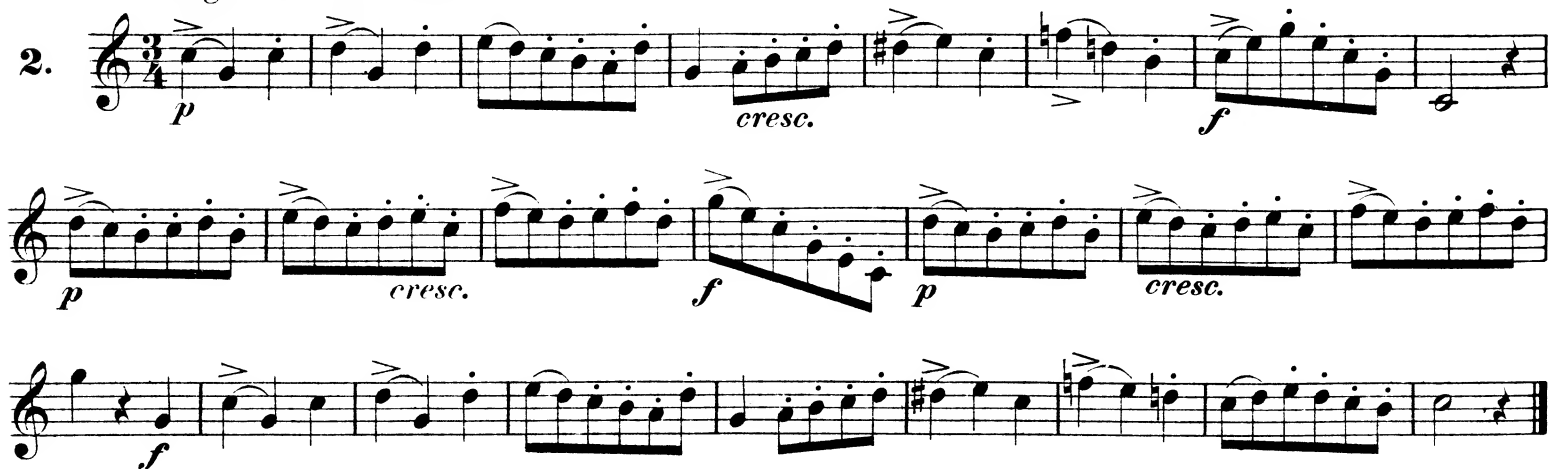
Je recommanderai aussi de faire journellement l'étude des sons filés, seul moyen d'obtenir une belle qualité de son, sans laquelle le Cor se rapproche de la Trompette ou du Trombone.

Moderato.

1. 

f staccato

Allegretto scherzando.

2. 

p cresc. f

p cresc. f

Adagio non tanto.

3. 

Allegro.

4. 

Allegro.

5. 

Andante.

6. 

Moderato.

7. 

Adagio cantabile.

8. 

Allegro.

9. 

Moderato.

10. 

Moderato.

11. 

Andantino cantabile.

12. 

Allegro.

13. 

Moderato.

14. 

Gut abstoßen
Distinctly separated
Bien détaché

Moderato.

15.

Adagio espressivo.

16.

Adagio espressivo.

17.

Andante cantabile.

18.

Allegro con brio.

19.

Allegretto.

20.

NB: Zur Hervorbringung folgender Passagen muß man leicht über die Triolen hingleiten ohne die Hilfe der Hand oder der Ventile für die mittleren Noten der Triolen.

Note: In the production of the following passages the executant should glide lightly over the triplets, without having recourse to either the hand or the vents for the middle note of the triplets.

Nota: Il faut glisser rapidement sur les triolets, au moyen des lèvres, sans le secours de la main ou des pistons, pour les passages suivants:

Beispiel:
Examples:
Exemples:

u. s. w.
etc.

aus „Lohengrin“ von R. Wagner
from „Lohengrin“ R. Wagner
tiré de „Lohengrin“ de R. Wagner

Lento.

21. 

p con espressione

aus „Lohengrin“ von R. Wagner
from „Lohengrin“ R. Wagner
tiré de „Lohengrin“ de R. Wagner

Tranquillamente mosso.

22. 

p espressivo

mf *f* *dim.* *p*

mf *dim.* *f* *p*

p

f *p*

aus „Die Hochzeit des Figaro“ von Mozart
from „Le Nozze di Figaro“ Mozart
tiré de „Les Noces de Figaro“ de Mozart

Andante con moto.

23.

aus „Don Juan“ von Mozart
from „Don Giovanni“ Mozart
tiré de „Don Juan“ de Mozart

Andante.

24.

aus „die Zauberflöte“ von Mozart
from „The Magic Flute“ Mozart
tiré de „La Flûte enchantée“ de Mozart

Larghetto.

25.

Animato.

R. Schumann.

26.

Andante tranquillo.

F. Mendelssohn-Bartholdy.

27.

Übung zum Aushalten
der TöneExercise for sustaining
the tone

Etude des sons filés

Lento.

28.

Mit Portamento

With the portamento

Avec Portamento

29.



Übungen in der C-dur
Tonleiter

Exercises on the scale
of C major

Exercices sur la Gamme
d' Ut-majeur

1. *stacc.*

* Es wird vom größten Nutzen für den Schüler sein, vorstehende Tonleiter auch wie folgt zu üben:

The pupil is advised to practise the above scale with the following accentuation:

Il sera de très grande utilité que l'élève étudie la gamme précédente sur les articulations suivantes:

2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11. 12.

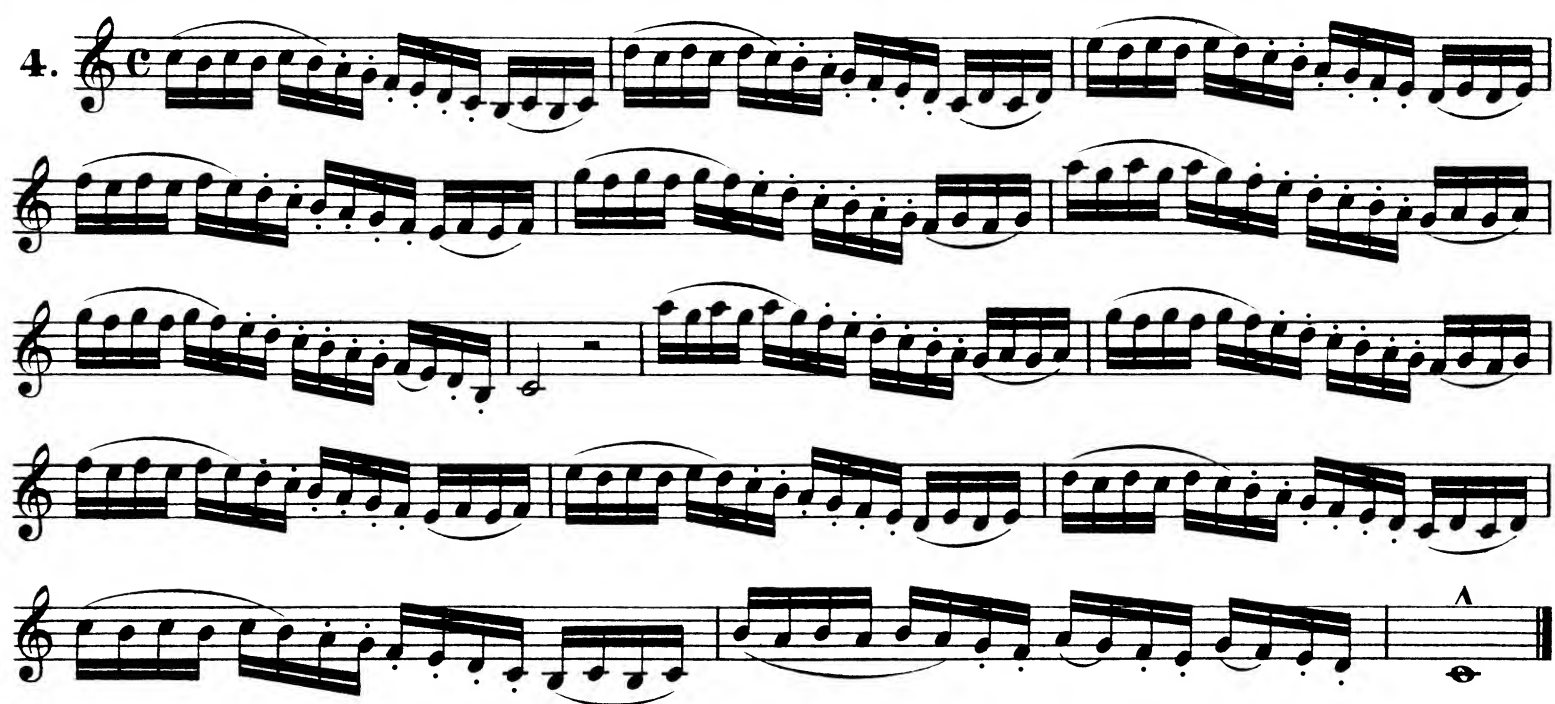
2.

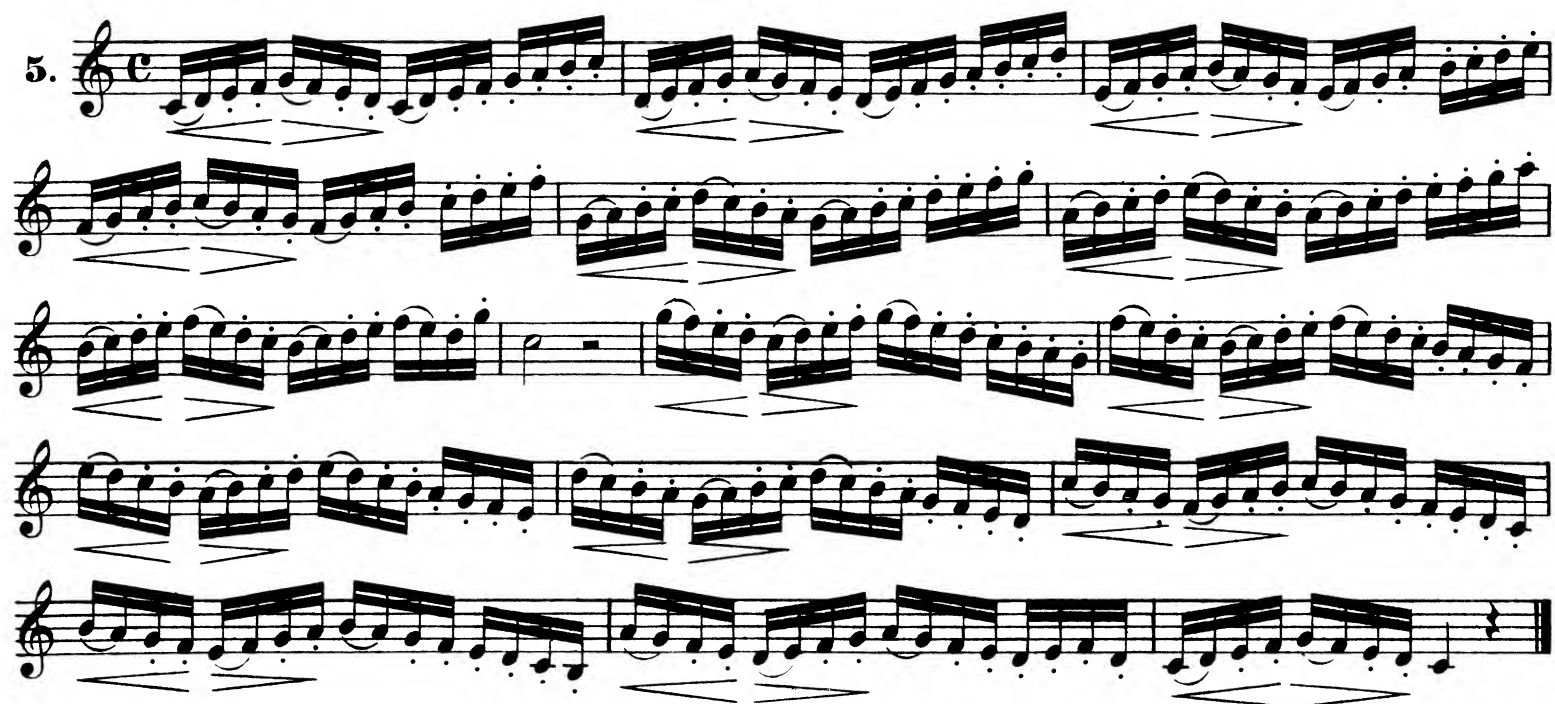
* 1. 2.

3. 4. 5.

6. 7. 8.

3.  Musical score for exercise 3, measures 1-4. The exercise is in C major, 4/4 time. It consists of four measures of continuous eighth-note patterns. The first measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The second measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The third measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The fourth measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The exercise ends with a double bar line.

4.  Musical score for exercise 4, measures 1-4. The exercise is in C major, 4/4 time. It consists of four measures of continuous eighth-note patterns. The first measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The second measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The third measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The fourth measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The exercise ends with a double bar line.

5.  Musical score for exercise 5, measures 1-4. The exercise is in C major, 4/4 time. It consists of four measures of continuous eighth-note patterns. The first measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The second measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The third measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The fourth measure contains two eighth-note chords (F4-G4 and A4-B4) followed by two eighth-note chords (C5-B4 and A4-G4). The exercise ends with a double bar line.

**Tonleitern verschiedener
Tonarten**

Ich lasse hier zum praktischen Studium nur
die auf dem Horne gebräuchlichsten Ton-
leitern folgen.

Scales in different Keys

Only the scales most usually employed
in hornplaying are here given.

**Gammes en différents
Tons**

Je ne donne ici pour étudier aux élèves
que les gammes les plus usitées sur le
Cor.

The image displays twelve musical scales for horn, numbered 1 through 12. Each scale is written on a single staff in treble clef. The scales are as follows:

- 1.** C major, common time (C).
- 2.** D major, common time (C).
- 3.** E major, 2/4 time.
- 4.** F major, 2/4 time.
- 5.** G major, common time (C).
- 6.** A major, common time (C).
- 7.** B major, common time (C).
- 8.** C minor, common time (C).
- 9.** D minor, common time (C).
- 10.** E minor, common time (C).
- 11.** F minor, common time (C).
- 12.** G minor, common time (C).

Each scale is presented in its ascending and descending forms, with appropriate accidentals and ties. The notation includes various note values (eighths, sixteens, and dotted notes) and rests to indicate the rhythm of the scale.

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

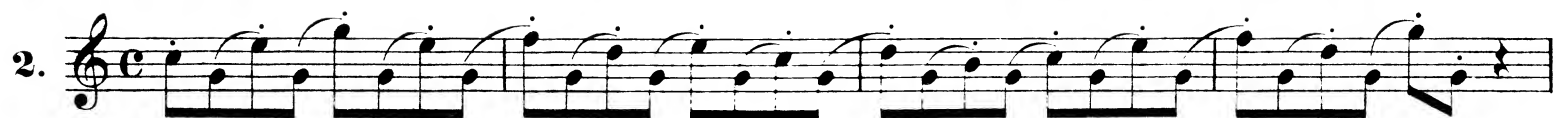
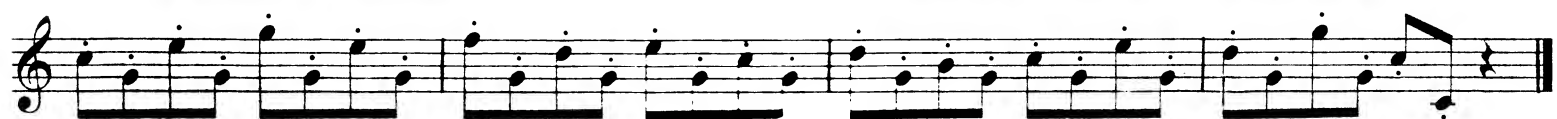
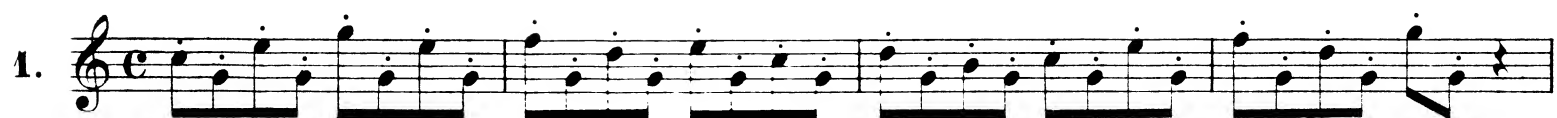
26. 



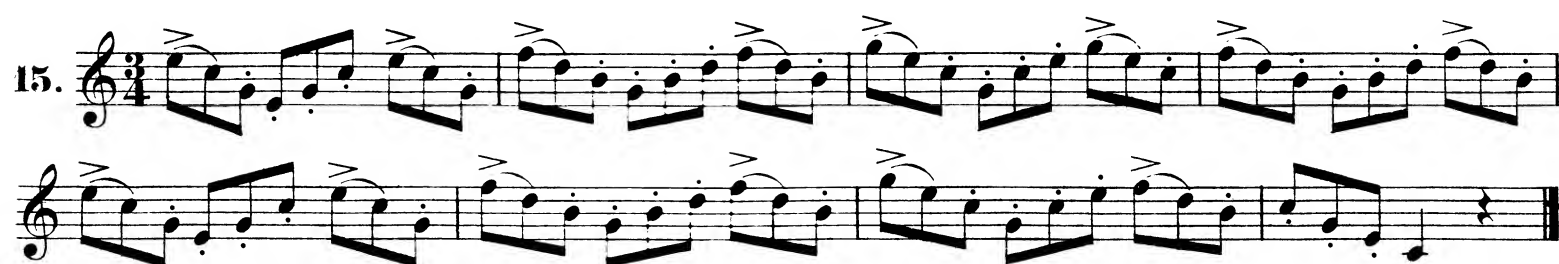
Dreißig Übungsstücke für
die Artikulation

Thirty Exercises for
Articulation

Trente exercices sur
les articulations



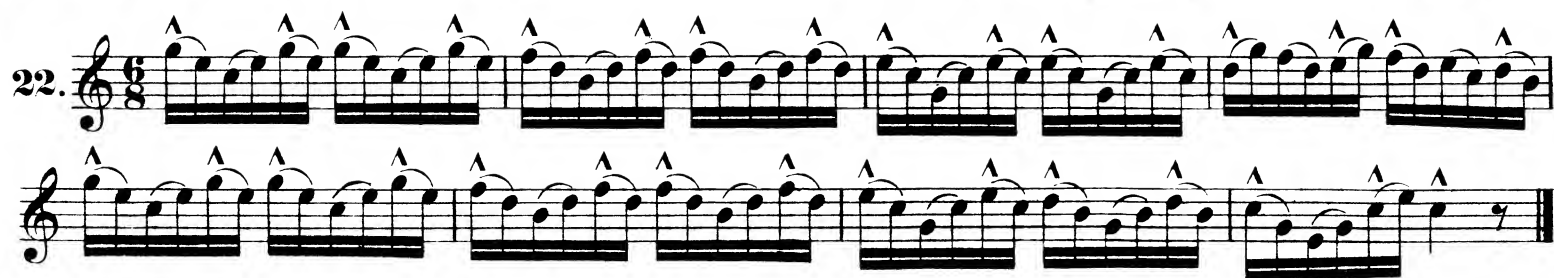




19. 

20. 

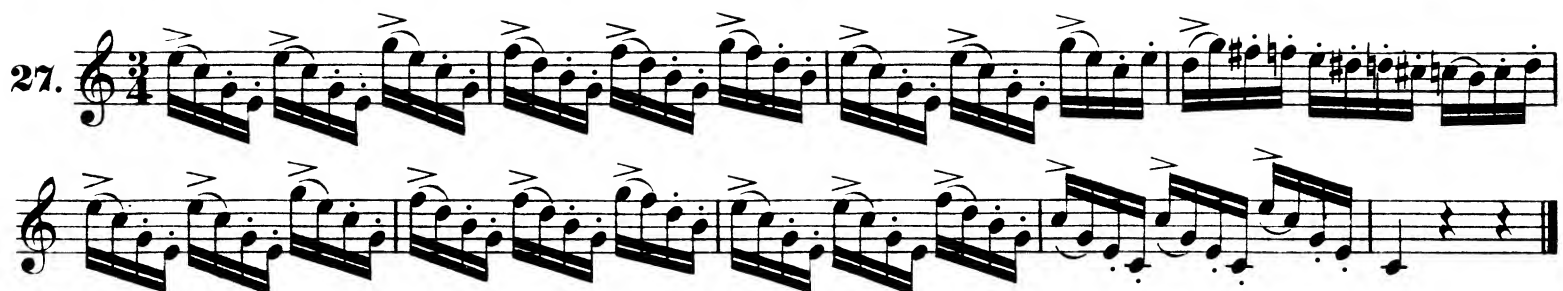
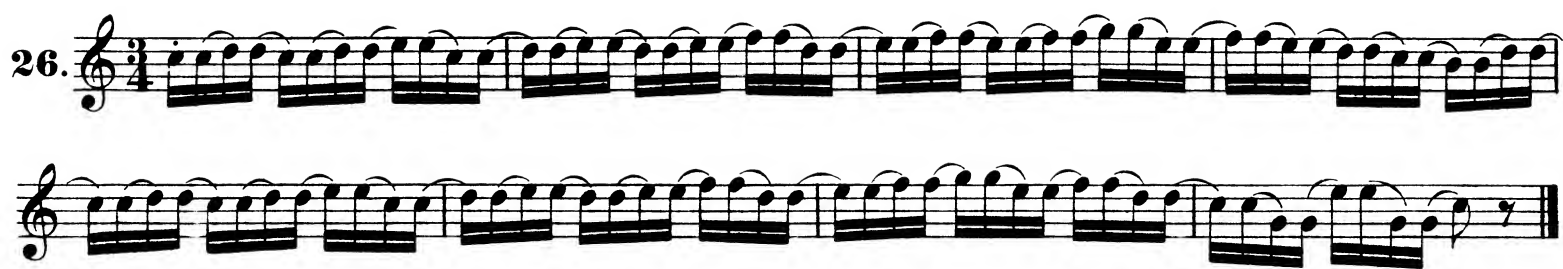
21. 

22. 

23. 

24. 

25. 



Das gleichzeitige Hervorbringen doppelter und dreifacher Töne

Im Jahre 1843 fesselte der gefeierte Horn-Virtuose und Komponist Vivier (Eugène) die öffentliche Aufmerksamkeit durch die gemachte Entdeckung eines akustischen Phänomens, dessen Entstehung noch nicht genügend erklärt war. Dieses Phänomen besteht in der gleichzeitigen Hervorbringung mehrerer Töne in der Röhre, welche einen Dreiklang bilden (Übersetzung der sich in Band 8, Seite 370 befindenden Erwähnung in Fétis Universal-Biographie der Musiker.)

Nichts leichter zu erklären als das. Zuerst verdient erwähnt zu werden, daß diese Entdeckung nicht Herrn Vivier zugeschrieben werden kann. Das Phänomen war schon C. M. von Weber bekannt, der es in seinem Concertino für Horn und Orchester angewandt hat, dann hatte schon lange Zeit vorher, ehe Vivier mit seiner, für sich in Anspruch genommenen Entdeckung Parade machte, der berühmte Hornist Dauprat den Mechanismus des Phänomens in seiner großen Hornschule erklärt. Zu gleicher Zeit wo man einen Ton mit der Zunge oder den Lippen hervorbringt, kann man einen andern Ton singen, ganz gleich ob höher oder tiefer als der gespielte Ton. Schlägt man z. B. das *C* mit der Zunge an, und singt das eine Terz höher liegende *E* dazu, so kann man selbst chromatisch eine Kette aufsteigender Dreiklänge bilden:

Stimme
The voice
la voix

Horn
Cor.

u. s. w. chromatisch:
etc. *chromatic*:
etc. *chromatiquement*:

u. s. w.
etc.

Auf diese Art kann man auch die tiefere Note singen und dazu die höher liegende auf dem Instrumente spielen.

Horn
Cor

Stimme
Voice
La voix

u. s. w. auch chromatisch:
etc. *also chromatic*:
etc. *même chromatiquement*:

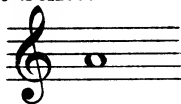
In like manner, the lower note may be sung and the higher one given out by the instrument.

De même on peut chanter la partie inférieure, et jouer avec le cor la partie supérieure.

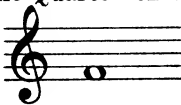
Wenn man den Grundton auf dem Horn angibt z. B.:



und singt die Sexte:



so erklingt die Quarte von selbst:



und man erhält den vollständigen Akkord:

If the fundamental note is given out on the horn, for instance:



and the sixth above it is sung:



the fourth will sound of its own accord:



the result being a complete chord:

Si l'on donne la note inférieure avec le Cor, par exemple:



et que l'on chante ensuite la sixte au dessus:



la quarte vient s'y mêler toute seule:



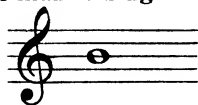
de cette façon on obtient un accord complet:

Die Stimme
Von selbst erklingende Note
Das Horn

The voice
sympathetic note
The Horn

La voix
Note factice
Le Cor

Ebenso wenn man *h* singt:



und spielt *g* dazu:

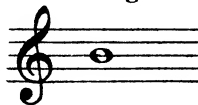


dann erklingt das *d* von selbst:



und man hat den Akkord:

Again, if the *B* is sung:



and the *G* given out by the horn:



the *D* will sound likewise:



forming the perfect chord:

Die Stimme		The voice		La voix
Von selbst erklingende Note		sympathetic note		Note factice
Das Horn		The Horn		Le Cor

De même si l'on chante le *si*:



et que l'on donne le *sol* sur le Cor:



le *ré* vient tout naturellement:



et forme un accord parfait:

Selbst Akkordreihen kann man auf diese Weise erklingen lassen:

Even entire chains of chords may be produced in this manner:

On peut ainsi faire entendre une série d'accords:

Die Stimme		The voice		La voix
Von selbst erklingende Note		sympathetic note		Note factice
Das Horn		The Horn		Le Cor

u. s. w.
etc.

Das Gleiche ist auch beim Septimen-Akkord der Fall, welcher folgendermaßen her- vorgebracht wird:

Similar results are obtained with the chord of the Seventh, which is produced in the following manner:

Il en est de même pour l'accord de Septi- me dominante, qu'il faut donner ainsi:

Die Stimme		The voice		La voix
Von selbst erklingende Note		sympathetic note		Note factice
Das Horn		The Horn		Le Cor

Dieser Akkord läßt sich auch tadellos auf- lösen:

Nor does the solution of this chord pre- sent any difficulties:

On peut donner très naturellement la ré- solution de cet accord:

Die Stimme		The voice		La voix
Von selbst erklingende Note		sympathetic note		Note factice
Das Horn		The Horn		Le Cor

Nach dieser Anweisung kann man Duette oder Trios auf einem einzelnen Horne spie- len, wenn man sonst guten Ansatz, eine, ein wenig gewandte Stimme mit gutem Gehör vereinigt, besitzt. Es wird dann möglich sein, recht gute und sogar recht hübsche Effekte, zu erzielen, welche das Publikum entzücken, es aber vorzüglich durch seine Unkenntnis dieses akustischen Phänomens in Erstaunen setzen. Indes werden wirk- liche Künstler derartige Produktionen im Konzertsäle stets verachten. Das Ganze ist mehr Schwindel und wird nie den Bei- fall wahrhaft gebildeter Leute oder den wahrer Kenner erhalten.

In this way, a duet or a trio may be per- formed, on one horn only, by a fairly ex- pert player, possessing a somewhat flexi- ble voice combined with an accurate ear. He will thus be enabled to produce some very happy and even surprising effects,cal- culated to delight and astonish an audience unfamiliar with this acoustic phenomenon. On the other hand, serious artists will ever abstain from similar exhibitions in the concert-room. They are, after all, a species of trickery and charlatanism, which will not meet with the approval of cultured ama- teurs and true connoisseurs.

De cette manière on peut exécuter soit un Duo, soit un Trio sur un Cor seul, pour peu que l'on soit en possession d'une bonne em- bouchure, c'est-à-dire de bonnes lèvres, et d'une voix un peu agile jointe à une oreille juste, il est possible alors de produire de très heureux et même de jolis effets, qui peuvent charmer et surtout étonner le pu- blic, peu initié au sujet de ce phénomène acoustique.

Toutefois les artistes sérieux devront dé- daigner ces sortes de productions dans une salle de concert, car le procédé sent tou- jours un peu trop le charlatanisme, et ne pourra jamais obtenir l'approbation des gens de goût, ni des vrais connoisseurs.

Das Echo

Man erzeugt das Echo auf dem Naturhorn durch einen, in den Becher gesteckten Dämpfer von leichtem Holze oder von Pappe. Noch leichter macht sich die Sache auf dem chromatischen Horne. Man schlage folgendes Verfahren ein:

The Production of the Echo

The echo effect is produced by the insertion, in the bell of the Natural Horn, of a sourdine or muffler, made of light wood or cardboard. In the case of the chromatic Horn, the procedure is yet more simple, as under:

De l'Echo, que l'on peut produire sur le cor

On peut produire l'Echo, en adoptant dans le pavillon du Cor simple, une sourdine faite en bois léger ou en carton. Pour le Cor à pistons ou à cylindres, la chose présente plus de facilité. On procède de la manière suivante:



Die vorstehende Stelle als Echo mit heruntergedrücktem, zweiten Ventile und gestopftem Trichter:

The same passage, as an echo, with the second ventill pressed down and the bell hand-stopped:

Le même passage en Echo, baissez le II^{me} piston, et bouchez le pavillon avec la main:



In Wirklichkeit spielt man demnach auf E-Horn:

In reality, therefore, the passage is played, on the E horn:

On joue donc en réalité sur le cor en mi \flat :



da alle Noten gestopft sind; der Eindruck ist packend und von großer Wirkung.

Es versteht sich von selbst, daß das, was hier über die mehrfachen Töne, sowie über das Echo gesagt ist, mit geringen Ausnahmen auf allen Bogen auszuführen ist.

Die schönsten und sich am besten dazu eignenden Bogen jedoch sind *Es*, *E* und *F*, welche am brilliantesten klingen, und auch leicht zu spielen sind.

Der *G*-Bogen, obwohl sehr schön, ist dennoch ein wenig zu schmetternd für Solo. *D*, *Des* und *C* sind zu dumpf, und *As*, *A*, *B* und *H* sind zu grell und auch schwer zu spielen.

inasmuch as all the notes are "stopped"; the effect is both striking and picturesque. It is hardly necessary to add, that what has here been said with regard to double and triple tones, as well as to the echo effect, applies equally, with but few exceptions, to all the crooks.

Of the latter, however, the most suitable and effective are the *E flat*, the *E* and the *F* crooks, as being the most brilliant and at the same time the easiest to manage. The *G* crook, although very brilliant, is rather too blatant for solo playing.

The *D*, *D flat*, and *C* crooks, on the other hand, are too dull, and those for *A flat*, *A*, *B flat* and *B* too shrill, and moreover difficult to play.

puisque toutes les notes se trouvent bouchées avec la main; l'effet est de plus saisissant et pittoresque.

Il va sans dire que tout ce que je viens d'indiquer sur les doubles et triples sons, ainsi que sur l'Echo, peut se reproduire à peu près sur tous les tons de rechange.

Parmi les plus beaux tons on remarque les tons de *Mi \flat* , *Mi \natural* et *Fa*, qui sont les plus brillants et les plus agréables à jouer.

Le ton de *Sol*, quoique très joli, est cependant un peu éclatant pour le Solo.

Les tons de *Re \sharp* , *Re \flat* et *Ut*, sont trop sourds, et ceux de *La \flat* , *La \sharp* , *Si \flat* et *Si \sharp* haut, trop aigus, criards et difficiles à jouer.

Praktische Ratschläge für den Orchestermusiker

Die Stellung des Waldhornisten im modernen Orchester ist eine ziemlich schwierige und erfordert viele Vorsicht, um die angewiesene Partie recht künstlerisch zur Geltung zu bringen.

Vor allem muß das Bestreben des ausübenden Hornisten darauf ausgehen, jedesmal beim Eintritt einer wichtigen Stelle sich stets eines guten Anstoßes des zu gebenden Tones im Voraus zu versichern. So z. B. beim Eintritt des Solohornquartetts in der Freischütz-Ouvertüre:

Adagio

Horn in F
Cor en Fa

Horn in C
Cor en Ut

Der Einsatz der 2 ersten Hörner im 5. Takt ist sehr schwierig, weil besonders das hohe G des 1. Hornes und auch mitunter das E des 2. Hornes leicht überschlagen; um dieser unangenehmen Wirkung vorzubeugen, rate ich den 2 ersten Hornisten, ganz leise einige Noten mit dem 3. u. 4. Horn mitzublasen, so vorbereitet wird der hohe Einsatz gewiß nicht überschlagen.

Bei Stellen, wo solche Vorbereitung nicht möglich ist, muß das Mundstück frühzeitig genug angesetzt werden, um gleich in den richtigen Ton einzufallen; so im folgenden Satz der Pastoralsymphonie von Beethoven, welcher gar nicht leicht zu blasen ist:

Allegro *p dolce*

in F
en Fa

Ein höchst schwieriger Eintritt ist der folgende im Adagio der B-dur Symphonie von Beethoven, welcher nach 9 Takten Pausen *pp* geblasen werden soll.

Adagio

Horn in Es
Horn in Eflat
Cor en Mib

Practical Hints to the Orchestral Artist

The position of the hornist in the modern orchestra is not by any means an easy one to hold and requires much care and circumspection if he would perform the part allotted to him in a truly artistic manner. It should be his endeavour, in the first place, to ensure, at every important entry of his part, a ready attack, and a firm, steady tone. Thus, for instance, in the entry of the quartet for horn soli, in the overture of "Der Freischütz".

Conseils pratiques pour l'artiste de l'orchestre

La place de cor dans l'orchestre moderne est assez difficile à tenir et demande beaucoup de prudence pour pouvoir exécuter les parties d'une façon convenable.

Il est de toute nécessité pour le corniste de s'assurer à chaque entrée de l'attaque ferme du son, pour éviter de faire un couac. Ainsi, par exemple, dans l'entrée du quatuor solo, dans l'ouverture du Freyschütz:

The entry of the two horns in the fifth bar, is a most difficult test, the high G, of the first horn, and sometimes also the E, of the second, being very liable to give over. In order to avoid this unpleasant contretemps, I should advise the two first hornists to play, quite softly, a few preliminary notes with the third and fourth horns. Thus prepared, the attack of the high notes will be rendered the more certain.

In passages where a similar preparation is not feasible, the mouthpiece should be placed in position on the lips in ample time to enable the player to attack the desired note with certainty. This applies, for example, to the following, by no means easy, passage in Beethoven's "Pastoral-Symphony":

L'attaque des sons élevés *sol* et *mi* est pour les 2 premiers cors très difficile et sujet à couacer; pour éviter cet effet désagréable, je conseille aux 2 premiers cors, de jouer pianissimo quelques notes avec les 3^e et 4^e cors. Ainsi préparé, l'attaque des sons élevés se fera sans rater.

Dans des passages, où une semblable préparation n'est pas praticable, on devra mettre l'embouchure assez tôt aux lèvres pour pouvoir attaquer d'une manière certaine le ton voulu. Ainsi dans le passage suivant, de la Symphonie Pastorale, de Beethoven, lequel n'est pas facile à jouer, il faut bien préparer l'embouchure pour être en mesure d'attaquer sans hésitation:

A most difficult entry for the horns occurs in the B-flat major symphony of the same composer, where, after nine bars of rest, the C is to be given out pianissimo:

Une bien difficile rentrée est la suivante, qui se trouve dans l'Adagio de la Symphonie en Si-b majeur de Beethoven, où, après 9 mesures de silences, on doit attaquer *pp* l'ut supérieur:

Die Haltung der rechten Hand im Becher soll nach der in dieser Schule mitgeteilten Vorschrift stets genau beobachtet werden, was der Mehrzahl der heutigen Hornisten ganz unbekannt ist, deswegen die Zahl der echten Hornbläser immer geringer wird.

So las ich neulich in einer Hornschule folgendes: „Bei dem Ventilhorn hat die rechte Hand eine andere Funktion, indem die 3 mittleren Finger derselben die Ventile zu regieren haben und sie nur dann sich in den Schallbecher verfügt, wenn ein Ton gestopft werden soll.“

Ein solches Verfahren muß zu einem wirklich ganz kuriosen Hornblasen führen. Der Verfasser dieser „Hornschule“ (!!!) hat nie in seinem Leben ein Horn in den Händen gehalten, geschweige denn geblasen.

Das präzise Anschlagen des zu gebenden Tones, sowie die schöne Haltung der rechten Hand im Becher, verleiht dem Horn seinen Hauptreiz, welcher in einem schönen, wohlklingenden, zu Herzen der Zuhörer dringenden Ton besteht.

Um sich stets einen guten Ansatz zu sichern, ist es ratsam, folgende Vorschriften zu befolgen:

Das Mundstück ist, wenn man zu blasen aufhört, sowie ehe man anfängt, sorgsam durch Abreiben, z.B. mit einem wollenen Tuche, zu reinigen, damit sich nichts Schädliches ansetzen kann.

Man hüte sich auf dem Mundstück eines Andern zu blasen, wenn es noch feucht, nicht gehörig gereinigt, oder noch warm ist; in diesen Fällen bekommt man leicht einen bösen Mund; darum ist auch das Wegleihen des Mundstückes immer sehr bedenklich.

Man halte sein Instrument immer rein vom Staube, der sich leicht mit dem in dasselbe laufenden Wasser vermischt, und so durch Schmutz der Reinheit des Tones, sowie seiner Güte nachteilig ist. Nach dem Blasen lasse man daher das Wasser aus dem Instrument ganz ablaufen, aber nicht so, daß es durch die Röhre dringt, sonst setzt sich leicht der der Gesundheit des Bläfers sowie dem Instrument selbst gleich nachteilige Grünspan an. Oft sammelt sich während des Blasens zu viel Wasser in dem Instrumente, was man durch das Röcheln desselben leicht bemerkt und welches die Reinheit des Tones sehr nachteilig beeinflusst und die Töne leicht überschlagen läßt; bei einer kleineren oder größeren Pause lasse man es daher ablaufen, aber nicht durch das Mundstück, was wirklich ganz abscheulich ist, und an welchem Verfahren man gleich den gemeinen Musikannten erkennt.

The position of the right hand in the bell of the instrument should be regulated strictly in accordance with the instructions contained in this "School," albeit by the great majority of hornists in the present day this important particular is entirely ignored— one of the reasons, indeed, for the increasing scarcity of competent horn-players.

Some time since, I happened upon the following passage in a "Method for the Horn":—"In the case of the Ventil Horn, the right hand performs another function; the three middle fingers being employed in manipulating the valves, while the hand is only placed in the bell of the instrument when a tone requires to be stopped."

Such a procedure must indeed be productive of some rather singular "virtuosity" in horn-playing. It may be asserted, with some confidence, that the author of this "Method" (!) has in all probability never held a horn in his hand, or been within measurable distance of playing it.

The accuracy of tone-production, as well as the proper holding of the hand in the bell of the instrument, impart to the horn its distinctive charm, which consists in a truly melodious and sympathetic tone.

In order always to ensure the efficiency of the instrument, the following precautions should be habitually observed:—

The mouthpiece, both before and after being used, should be carefully cleaned with, say, a piece of flannel.

Avoid using the mouthpiece of another person, particularly if still moist or not sufficiently clean; soreness of the lips and other complaints may otherwise be contracted. For a similar reason one's own mouthpiece should not be lent to another person, particularly a stranger.

The instrument should be kept free from dust, which mixing with the moisture accumulating in the tubes, soon affects the purity of the tone. After playing, the accumulated moisture should be carefully discharged, as if allowed to remain for any length of time, verdigris is apt to form in the tubes and joints, which will not only unfavourably affect the condition of the instrument, but may likewise prove injurious to the health of the player. Sometimes, an excessive quantity of moisture will collect in the instrument during a performance, (easily detected by a gurgling sound in the tube) interfering with the purity of the tone and the steadiness of its production. In that case, during the first convenient pause, the moisture should be discharged; but not before having first removed the mouthpiece, as the practice of allowing it to pass through the latter is a most reprehensible one and indicative of a low breeding.

La tenue de la main droite dans le Pavillon de l'instrument, doit être, d'après la règle donnée dans cette méthode, toujours rigoureusement observée, quoique cette particularité importante soit inconnue à la plupart des cornistes de notre époque, ce qui est une des causes du nombre toujours plus restreint de bons cornistes.

Je lisais dernièrement dans une méthode de cor, le passage suivant: „Avec le cor à pistons, la main droite a une autre fonction; les 3 doigts du milieu servent à faire mouvoir le mécanisme des 3 pistons et ne se place dans le pavillon de l'instrument si l'un des sons doit être bouché.

Une semblable manière de tenir le cor doit produire un effet curieux. L'auteur de cette méthode (!!) n'a probablement jamais tenu un cor dans ses mains ni essayé d'en jouer! L'attaque précise du son, ainsi qu'une jolie tenue de la main droite dans le pavillon de l'instrument, donne au cor ce charme particulier qui consiste en une belle qualité de son.

Pour s'assurer de lèvres solides, il est urgent de suivre ces quelques conseils:

Lorsqu'on a terminé de jouer, on essuiera soigneusement l'embouchure.

Il ne faut jamais se servir de l'embouchure d'une autre personne, autrement on s'expose à attraper mal aux lèvres ou d'autres maux pires encore. Ne prêtez jamais votre embouchure à une personne étrangère.

Il faut toujours tenir son instrument dans un état de propreté convenable.

Après avoir joué, il faut laisser écouler l'eau hors de l'instrument; sans cette précaution, il se formera par suite de l'accumulation de l'eau dans les conduits, le vert-de-gris, qui altère non seulement la qualité de l'instrument mais est aussi funeste à la santé de l'exécutant. Pendant que l'on joue, l'eau s'amasse dans l'instrument; à ce moment le son s'altère et devient vacillant, ce qui favorise les couacs; on profitera d'un silence indiqué pour faire écouler l'eau hors de l'instrument. Cette opération doit se faire en ôtant l'embouchure, car faire écouler l'eau par l'embouchure est tout simplement mal-propre et digne seulement d'un musicien de foire.

Die Züge und Kulissen des Instruments sind durch Einschmieren mit einer fettartigen Materie, die aber nicht gerinnen darf, stets in einem solchen Zustande zu erhalten, daß sie sehr leicht zu bewegen sind; das beste hierzu ist Oliven-Oel, dabei hüte man sich aber, die Pistons oder Ventile mit Oel einzureiben; das einfachste Mittel, damit sie immer einen gleichartigen sanften Gang beim Niederdrücken und Aufschnellen beibehalten, ist einfach, diese mit Wasser oder auch Speichel zu benetzen. Ist der Mund des Bläusers rissig geworden, so kann man sich der Mundpomade bedienen, außerdem ist Essig mit Wasser vermischt sehr gut, er zieht zusammen und gibt einen guten Ansatz. Das Rauchen sowie Biertrinken in Zwischenakten bei Opern und Konzertaufführungen soll unterlassen werden, denn das ist den Lippen sehr schädlich.

Die in neuerer Zeit gemachte Behauptung, daß die Anwendung von Bogen beim Ventilhorn absolut widersinnig sei und daß man alles auf dem *F-Horn* zu transponieren habe, ist falsch und rührt von solchen Leuten her, die von der wahren Beschaffenheit des Waldhornes keinen richtigen Begriff haben.

Durch ein solches schablones Verfahren geraten die meisten Hornisten, welche in der *F*-Stimmung verharren und transponieren, in eine ganz unangenehme Lage, so daß sie gewöhnlich solche Sätze verpatzen und sich dem allgemeinen Gelächter der Zuhörer preisgeben.

Ich rate die *G*, *A* und hoch *B*-Stimmung so oft als möglich aufzustecken, dadurch erleichtert man sich manche schwierige Stelle, die auf dem vorgeschriebenen Bogen besser auszuführen ist und auch dabei reiner klingt, als wenn man sie auf dem *F-Bogen* transponiert. Nachstehende Beispiele soll man, anstatt auf dem *F-Bogen* zu transponieren, in der vorgeschriebenen Stimmung blasen:

D-dur Symphonie. Auf dem *A-Bogen* leicht ausführbar:

The sliding gear of the instrument should be maintained in good working condition by the frequent application of some non-coagulative lubricant; olive oil being the most effective for the purpose. The pistons or vents, on the other hand, must be kept altogether free from oil, the simplest means of preserving the "springiness" of the latter being to moisten them from time to time with water or with saliva.

For the cure of cracked or slightly inflamed lips, the use of a little coldcream is to be recommended; a mixture of vinegar and water is likewise very serviceable, as it contracts the lips and thus imparts firmness to them. The consumption of beer, or a habit of smoking, during the entracts and intervals in operatic or concert performances, should not be indulged in, as it is most injurious to the lips of the horn-player.

The assertion, which has been absurdly made in recent times, that the use of the crooks in connection with the Ventil horn should be discontinued, as being absolutely useless, since everything could be transposed on the *F*-horn, is not worth serious consideration.

Hornists who follow such mischievous advice by attempting to transpose all passages on the *F* horn, will find themselves frequently coming to grief and exposing themselves to the ridicule of their audience.

I advise the employment of the *G*, the *A*, and the high *B* flat crooks whenever these are indicated by the composer. By their aid, the passages will be rendered with greater ease, more clearly and with a truer tone than when they are transposed on the *F* horn.

The subjoined examples, to be executed with the crooks indicated, may serve by way of illustration:

Symphony in *D major*, easily playable with the *A* crook:

Les coulisses de l'instrument doivent étre toujours en bon état, il faut qu'on puisse les tirer avec facilité; à cette fin, on les enduit d'une légère couche d'une matière grasseuse, comme du sindoux ou l'huile d'olive fine.

On évitera soigneusement que la graisse ou l'huile ne s'introduisent pas dans les pistons; pour rendre ces derniers élastiques, il suffit de les humecter, de temps à autre, simplement avec un peu d'eau ou de salive.

Si les lèvres s'enflamment et deviennent malades, il suffit pour les guérir d'appliquer un peu de pommade rose ou du Goldcream.

Une lotion de vinaigre mélangé avec de l'eau, est aussi très propice à rendre aux lèvres leurs forces et donner une bonne embouchure.

Pendant les Entr'actes d'un opéra ou d'un concert, il faut s'abstenir de fumer et de boire de la bière, cela ne convient pas bien aux lèvres.

L'opinion de quelques uns qui considèrent l'emploi des tons de rechange comme inutile, puisque on peut tout transposer sur le cor chromatique avec le ton de *Fa* ne doit pas étre prise en considération, car elle est absurde. Ceux qui la préconisent méconnaissent le caractère réel du cor.

Les cornistes qui suivent de semblables conseils, en transposant tous les passages sur le ton de *Fa*, s'exposent souvent à devenir la risée des auditeurs.

Je conseille d'employer les tons de rechange de *Sol*, *La* et de *Sib* haut, s'ils sont prescrits par le compositeur. De cette façon, les passages se feront facilement et seront aussi plus justes que transposés sur le ton de *Fa*.

Les exemples suivants doivent se faire sur les tons de rechange prescrits:

Symphonie en *re-maj*. Sur le ton de *La* facile à exécuter:

Larghetto Beethoven

Horn in A
Cor en La

Auf dem *F-Horn* transponiert, bietet große Schwierigkeit, besonders für das 1. Horn:

Transposed on the *F* horn, it presents great difficulties, particularly to the first horn:

Transposé sur le ton de *Fa*, offre de grandes difficultés, surtout pour le 1. cor:

Horn in F
Cor en Fa

G-moll Symphonie. Auf dem *G-Bogen* leicht ausführbar:

G minor Symphony. Easily playable with the *G* crook:

Symphonie en *sol-min.* Sur le ton de *sol* facile à exécuter:

Trio. Menuetto

Mozart.

Horn in *G*
Cor en *Sol*

Auf dem *F-Horn* transponiert, bietet große Schwierigkeit, besonders für das 1. Horn:

Presents great difficulties if transposed on the *F* horn, particularly to the first horn:

Transposé sur le ton de *Fa*, offre de grandes difficultés, surtout pour le 1. cor:

Horn in *F*
Cor en *Fa*

Jagdouvertüre. Auf dem *A-Bogen* leicht ausführbar:

Ouverture de Chasse. Easily playable with the *A* crook:

Ouverture de Chasse. Sur le ton de *La* facile à exécuter:

Horn in *A*
Cor en *La*

Méhul.

Auf dem *F-Horn* schwierig auszuführen:

Difficult of execution on the *F* horn:

Sur le ton de *Fa* très difficile à jouer:

Horn in *F*
Cor en *Fa*

A-moll Symphonie, auf *A-Bogen* leicht ausführbar:

A minor Symphony. Easily playable with the *A* crook:

Symphonie en *La-min.* Sur le ton de *La* facile à exécuter:

Allegro moderato

Mendelssohn.

Horn in *A*
Cor en *La*

Auf dem *F-Horn* schwierig auszuführen:

Difficult of execution on the *F* horn:

Sur le ton de *Fa* difficile à exécuter:

Horn in *F*
Cor en *Fa*

Auf dem *G*-Bogen leicht ausführbar:Easily playable with the *G* crook:Sur le ton de *sol* facile à exécuter:**Andante****Largo**

J. Haydn

Horn in *G*
Cor en *Sol*Schwer zu blasen auf *F*-Bogen transponiert:Difficult if transposed on the *F* horn:Sur le ton de *Fa* d'une exécution difficile:Horn in *F*
Cor en *Fa*Auf dem *G*-Bogen leicht ausführbar:Easily playable with the *G* crook:Sur le ton de *sol*, exécution facile et brillante:

Aus „Wilhelm Tell“ From Guillaume Tell Guillaume Tell

Allegro

Rossini

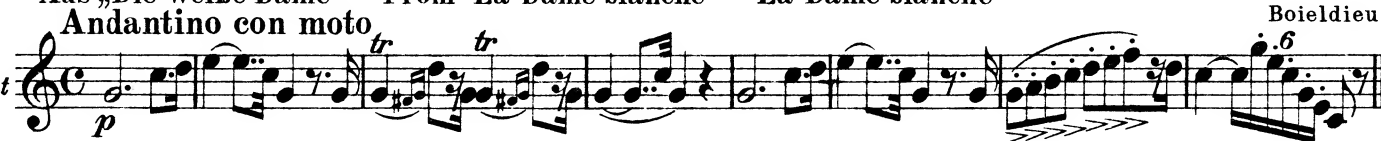
Horn in *G*
Cor en *Sol*Auf dem *F*-Bogen sehr schwer zu blasen:Difficult if transposed on the *F* horn:Sur le ton de *Fa* d'une grande difficulté à exécuter:Horn in *F*
Cor en *Fa*Folgender Satz läßt sich wegen des Trillers besser auf dem *Es*-Bogen blasen.The following passage, because of the shake, is preferably produced on the *E flat* crook.

A cause du Trille, il est préférable de jouer le solo suivant sur le ton prescrit.

Aus „Die weiße Dame“ From „La Dame blanche“ La Dame blanche

Andantino con moto

Boieldieu

Horn in *Es*
Horn in *E flat*
Cor en *Mib*Ebenso klingt folgender Satz bedeutend brillanter und ist leichter zu blasen auf dem *G*-Bogen, als auf *F*-Bogen transponiert ausgeführt.The following example also is more readily produced on the *G* crook, than transposed on the *F* horn.Le passage suivant est plus facile à exécuter sur le ton de *Sol*, au lieu de le transposer sur le ton de *Fa*.

Aus Ouvertüre zu „Barbier“ Overture „Il Barbieri“ Ouverture du Barbier

Rossini

Horn in *G*
Cor en *Sol*

Es gibt viele Hornisten, die, wenn der Dienst zu Ende ist, ihr Instrument bis zum nächsten Dienste nicht mehr anrühren. Derartige Leute behandeln eben die Kunst wie ein Handwerk; der wahre Künstler aber wird in der Zwischenzeit, wo er keinen Dienst zu leisten hat, auf seinem Instrumente entweder eine Etüde oder einige Präludien oder Sonaten blasen, um sich eines guten Ansatzes zu versichern, denn nur in solcher Weise werden ihm abends bei der Aufführung die- etwaigen vorkommenden Solopassagen ohne Mühe gelingen. Was mich betrifft, so habe ich diesen Rat immer befolgt und mich wohl dabei befunden.

There are many hornists who, when their professional duties for the time being are discharged, will not touch the instrument until again called upon to do so by their engagements. Such individuals reduce their art to the level of a mere handicraft. The true artist, on the other hand, will be careful to keep himself in constant training by playing, during the intervals of his engagements, an etude, a few preludes or sonatas etc; for only in this way will he be enabled to render full justice to any solo passages allotted to him in performance, and to attack his part in the orchestra with confidence. This is a rule which I have always observed myself, and I have found it answer well.

Il y a beaucoup de cornistes qui, une fois le service terminé, ne touchent plus à leur instrument. Ces sortes de gens considèrent l'art comme un métier; le vrai artiste, au contraire, saura mettre à profit l'intervalle qui s'écoule d'un service à l'autre, pour jouer une Etude ou quelques Préludes et Gammes, pour se maintenir une bonne embouchure qui lui permettra le soir à l'exécution, de faire sans peine ni ratures les passages les plus difficiles. En ce qui me concerne, j'ai toujours suivi cette manière de faire et je m'en suis bien trouvé.

Waren für die Aufführung einige schwierige Stellen in Aussicht, so probierte ich diese jedesmal vorerst zu Hause; auf diese Art versagte mir nie weder der Ansatz noch die tadellose Wiedergabe der betreffenden Solostellen und wurde gewöhnlich meine Bemühung vom Publikum mit ungeteiltem Beifallsklatschen belohnt.

Zum Schluß will ich noch eine Aufklärung über die, in alten italienischen Orchesterstimmen sich vorfindende Bezeichnung der verschiedenen Bogen geben.

Die Bogen für Kreuztonarten wurden mit *C sol fa ut*, *G sol re ut*, *D la sol re*, *A la mi re*, u. s. w. bezeichnet. Durch diese Benennung wurde die Tonika, die Dominante und die Unterdominante der Tonart gekennzeichnet.

Die Bogen für *B* Tonarten wurden mit *E la fa*, *A la fa*, *D la fa*, *G la fa* bezeichnet, was sich auf folgenden Beweggrund stützte: Das letzte *B* dieser Tonarten, welches sich auf der 4. Stufe befindet, heißt immer *F*, weil dieses *F* die höher liegende Note des ersten Halbtons ist; indem nun die Tonika durch den ersten Buchstaben angegeben, ist es sehr leicht herauszufinden, welche Note durch ein *B* erniedrigt wird; diese Note wird immer mit *F* bezeichnet, dadurch wird die Aufmerksamkeit auf diese Note geleitet, indem sie immer *F* genannt wird.

So ist *F* der *Es-dur* Tonart *As*; *F* der *As-dur* Tonart *Des*; *F* der *Des-dur* Tonart *Ges*, und *F* der *Ges-dur* Tonart *Ces*.

Was nun die Bezeichnung *La*, welche vor *Fa* steht, anlangt und welche zur Angabe der Tonarten *E la fa*, *A la fa*, *D la fa*, u. s. w. dient, so ist anzunehmen, daß *La* entweder die Tonika, oder die 4. Stufe, oder auch die Dominante dadurch andeuten will. So ist für *E la fa*, *La* die Unterdominante; für *A la fa* ist *La* die Tonika; für *D la fa* ist *La* als Dominante zu verstehen.

Bei *G la fa* aber ist diese Bezeichnung unerklärlich; wahrscheinlich hat sich diese Bezeichnung durch Schlendrian eingeschlichen oder stammt von einer falschen Auffassung her.

Wie dem auch sei, diese veralteten lächerlichen Benennungen sind in den neueren italienischen Partituren für immer verschwunden.

Whenever at some prospective performance some difficult solo passages happened to be included in the horn part, I invariably played them over at home first, and was rewarded eventually, for a faultless rendering, by the encouraging applause of the audience.

A brief explanation of the indications for the change of Keys, to be found in old Italian orchestral horn parts, may here be given, by way of conclusion:

The crooks for the sharp Keys are indicated by *C sol fa ut*, *G sol re ut*, *D la sol re*, *A la mi re*, etc.; under which denominations the Tonic, the Dominant, and the Sub-Dominant were to be understood.

The crooks for the flat Keys are indicated by *E la fa*, *A la fa*, *G la fa*, which is to be explained as follows: The last *flat* of these Keys, being on the fourth degree, is always called *F*, since this *F* is the note above the first semitone. Thus, the Tonic being indicated by the first letter, it is easy to find out which note is lowered by the *flat* and thus becomes *F*, and it is for this reason attention is drawn to this note by calling it *F* throughout. Thus, *F* of the Key of *E flat major* is *A flat*; *F* of the Key of *A flat major* is *D flat*; *F* of *D flat major* is *G flat*; and *F* of *G flat major* is *C flat*.

As regards the designation of *La*, which precedes the *Fa*, and which serves to indicate the Keys *E la fa*, *A la fa*, *D la fa* etc., it must be assumed that *la* either refers to the Tonic, or the fourth degree, or the Dominant. Thus in the case of *E la fa*, *la* represents the Sub-Dominant; in that of *A la fa*, *la* is the Tonic; and in *D la fa*, *la* means the Dominant.

In the case of *G la fa*, the designation is inexplicable and probably the result of some confused usage or false analogy. In any case, these obsolete and sufficiently absurd denominations have fortunately fallen in disuse and are no longer to be met with in the scores of modern Italian masters.

Si quelques passages ou Soli étaient en perspective, je prenais soin de les étudier au préalable, à la maison, de cette façon je ne manquais jamais ni d'embouchure ni de sûreté dans l'exécution de ces soli et le public récompensait généralement ma peine par des applaudissements encourageants.

Pour finir, je veux donner une explication sur les dénominations des tons de rechange qui se trouvent indiquées dans certaines vieilles parties d'orchestre italiennes.

Les tons de rechange par dièses s'appellent *C sol fa ut*, *G sol re ut*, *D la sol re*, *A la mi re*, etc. c'était pour faire connaître les noms de la tonique, de la dominante et de la sous-dominante; la dénomination des tons de rechange par bémols, *E la fa*, *A la fa*, *D la fa*, *G la fa* sont fondées sur les raisons suivantes: Le dernier bémol de ces tons étant sur le 4. degré est toujours *fa*, puisque c'est la note supérieure au demi-ton; or, connaissant la tonique par la lettre, on trouve à l'instant quelle est la note bémolisée qui devient *fa*, et c'est pour cela qu'on appelle l'attention sur cette note en disant *Fa* pour chaque ton.

Ainsi *Fa* du ton de *mi b*, est *la b*; *fa* du ton de *la b*, est *re b*; *fa* du ton de *re b*, est *sol b*; enfin *fa* du ton de *sol b*, est *ut b*.

A l'égard du nom de *la* qui précède celui de *fa* dans la désignation des tons *E la fa*, *A la fa*, *D la fa*, je pense, que c'est pour indiquer dans tous ces tons que *la* est toujours ou la tonique, ou le 4^e degré, ou la dominante. Ainsi, dans *E la fa*, *la* est la sous-dominante; dans *A la fa*, c'est la tonique; dans *D la fa* c'est la dominante.

J'avoue cependant que dans *G la fa*, il me paraît inexplicable. Je présume qu'il s'y est glissé que par un usage peu réfléchi ou par une apparence d'analogie mal raisonnée.

Comme qu'il en soit, ces vieilles dénominations sont complètement tombées en désuétude et ne se trouvent plus jamais employées dans les partitions modernes des maîtres italiens.

Sechs charakteristische Studien und sechs große Präludien

Trotzdem die folgenden Studien eigentlich für Naturhorn geschrieben sind, so empfehle ich sie doch auch denen, welche sich des Ventilhorns bedienen. Die zu überwindenden Schwierigkeiten sind auf beiden Instrumenten dieselben. Die nachfolgenden Präludien sind besonders für Ventilhorn geschrieben.

Betonung, Nuancierung, Rhythmus, mit einem Wort ausdrucksvoller Vortrag, das ist, was man vor allen Dingen beim Studium von Stücken wie den folgenden beobachten muß. Die schönsten Musikstücke, ausdruckslos vorgetragen, sind nichts als tote Buchstaben.

Das Horn ist im höchsten Sinne des Wortes ein schönes Instrument. Es eignet sich eben so gut zu Hirten- wie Waldszenen; das Geheimnisvolle, Märchenhafte ist ihm so wenig fremd wie das Leidenschaftliche. Frisch denn an's Werk, Ihr Jünglinge, Ihr, die Ihr wahre Künstler werden wollt, sucht Eure Zuhörer zu rühren! Gelingt Euch dies, so seid Ihr des Erfolges sicher.

Six Characteristic Studies and Six grand Preludes

Although the subjoined studies have been originally written for the Natural Horn, they may be nevertheless recommended also to the player of the Ventil Horn. The difficulties to be surmounted are the same in both cases. The six preludes which follow, are intended specially for the Ventil Horn.

Particular attention should be paid in the study of pieces of this description to accent, rhythm, and phrasing, or, in other words, to a truly expressive rendering. The finest musical composition, rendered without true feeling and expression, is but a meaningless series of so many notes.

The horn may be justly called a beautiful instrument in the highest sense of the word. It lends itself equally well to the illustration of pastoral and forest scenes; to suggestions of the romantic and the mysterious, and to the accents of passion and of pathos. It is worthy, then, of your diligent and persevering efforts, young pupils, this instrument of your choice!

And if you aspire one day to become true artists, endeavour to move the hearts of your audience; if you are able to do that, your success is assured.

Six études caractéristiques et Six grands Préludes

Quoique les études suivantes aient été spécialement écrites en vue du cor simple, je les conseille aussi à ceux des élèves qui se servent du cor chromatique, car les difficultés à vaincre sont les mêmes pour les deux instruments.

Les six Préludes qui suivent s'adressent plus particulièrement au cor chromatique. Ce qu'il faut avant tout observer dans l'étude des morceaux du genre de ceux qui suivent, c'est de bien les accentuer, nuancer et rythmer, en un mot de les exécuter d'une manière expressive, car sans l'expression la musique la plus belle n'est plus qu'une lettre morte.

Le cor est l'instrument par excellence qui se prête également aux scènes pastorales, forestières, féériques, dramatiques et pathétiques.

Courage donc, jeunes élèves, vous qui aspirez à devenir un jour des artistes sérieux, tâchez d'émouvoir votre auditoire et alors le succès ne vous fera pas défaut.

Sechs charakteristische Studien

Six Characteristic Studies

Six études caractéristiques

Adagio non tanto.



Cantabile.



Tempo I.



dim. e smorz.

Allegro agitato.

2. *ff*

ff *p* *ff* *p* *f* *dim.* *p* *dolce* *cresc.* *rall.* *a tempo* *ff*

Allegro maestoso.

3. *ff*

Cantabile.

p

Adagio.
dim.

4. *p*

mf

f

a tempo

poco rall. e dim. *p*

pp

Rondo.
Allegretto.

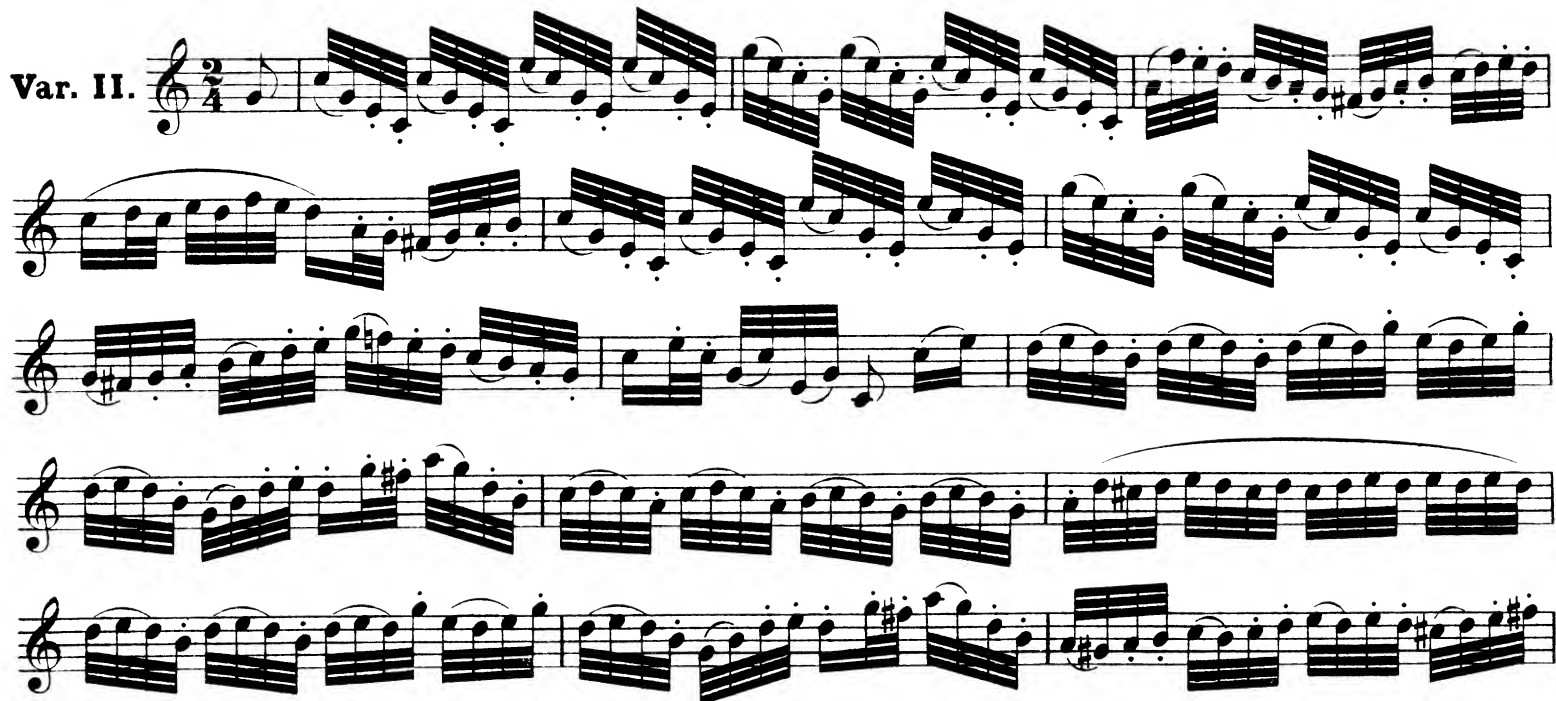
5.

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff starts with a measure rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include forte (f) and piano (p). The piece ends with a double bar line on the final staff.

Tema con variazioni.
Andante con moto.

6. 

Var. I. 

Var. II. 

**Adagio.****Allegro.**

Moderato.

1.

f

tr *p*

f

p

5

Presto.

2.

f

p

5

This page of musical notation contains ten staves of music in G major. The notation includes various dynamics (p, f, ff, cresc., rit.), articulation (accents, slurs), and fingerings (triplets). The piece concludes with a "Tempo I." marking and a final cadence.

Andante sostenuto.

3.

p *cresc.* *f* *dim.* *mf* *cresc.* *f* *tr* *p* *cresc.* *f* *dim.*

Moderato.

4.

p *mf* *p*

Allegro.



Tempo di Polacca.



Allegro.



Tempo I.



Moderato.

5. *p*

mf

p *mf*

f

mf

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano or similar instrument. The notation is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notes are often beamed together in groups, suggesting a fast or complex rhythmic pattern. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the phrasing. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, flats, sharps, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense, with many notes beamed together in groups of four or eight. The second staff continues the pattern, with some notes marked with accents. The third staff features a large slur over a group of notes. The fourth staff has a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of a phrase. The fifth staff continues the complex rhythmic pattern. The sixth staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning of a phrase. The seventh staff continues the pattern. The eighth staff has a dynamic marking of *f* at the beginning of a phrase. The ninth staff continues the pattern. The tenth staff ends with a double bar line and a final note. The overall style is that of a classical or romantic era musical score.

Moderato.



Allegretto scherzando.

